искусство КИНО

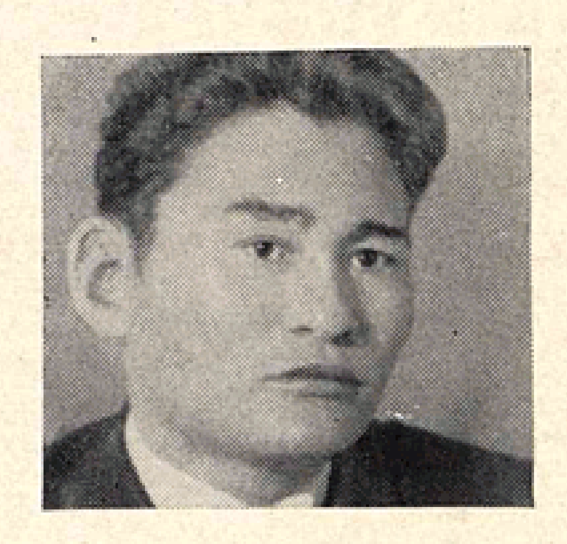
7. 69





Фестиваль приветствуют...







От всего сердца поздравляю VI Московский кинофестиваль! Когда заходит речь о Московском международном кинофестивале, у меня неизменно каждый раз появляются радостная улыбка и какое-то необъяснимо приятное чувство. Во-первых, я неоднократно присутствовала на этом празднике искусства и всегда чувствовала себя как дома, а ведь это самое прекрасное ощущение, когда ты находишься в гостях. Во-вторых, на последнем Международном кинофестивале в Москве фильм «Отклонение», в котором я участвовала, получил две награды — специальную премию жюри и премию ФИПРЕССИ. И это навсегда оставило в моей душе невыразимо приятное воспоминание. Поэтому и сегодня мое сердце бьется в унисон с Московским фестивалем, и я горячо желаю хозяевам фестиваля доброго здоровья и новых удач в их благородной миссии. Я глубоко убеждена в том, что шестой московский праздник киноискусства умножит ряды тех, кому дороги его цели, и сплотит вокруг себя новых и многочисленных почитателей социалистического кинематографа.

НЕВЕНА КОКАНОВА
(актриса, Болгария)

У нас, в Монголии, говорят: «У кого есть хороший друг, тот широк, как степь, у кого нет — тот узок, как ладонь». В картине «Утро», которая представлена на конкурс Московского фестиваля, мы стремились показать глубокий смысл братской дружбы монгольского и советского народов, у истоков которой стояли великий Ленин и вождь нашего народа неустрашимый Сухэ-Батор.

С большим нетерпением жду фестиваль. Надеюсь увидеть много хороших фильмов мастеров мирового киноискусства.

Уверен, что, так же как и все предыдущие, VI Московский международный кинофестиваль сделает большой вклад в развитие прогрессивного киноискусства мира.

Д. ЖИГЖИД
(режиссер, Монгольская Народная Республика)

Под небом всего мира, под небом всех искусств существует уголок детства, уголок чистых чувств и идеалов. Свою работу в кино я посвятила воспроизведению на экране этого восхитительного уголка детской фантазии.

Пусть мир детской души раскроется взору участников Московского фестиваля, пусть радует сердца зрителей и участников этого форума кинематографистов всего мира!

ЕЛИЗАВЕТА БОСТАН
(режиссер, Румыния)

искусство КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А08892 Подписано к печати 26/VI 1969 г.
Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 33 300 экз. Заказ 3290

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Основное направление: наш, советский образ жизни

Ал. Романов, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР

Советская кинематография встречает свое пятидесятилетие. Эту знаменательную дату отмечают все советские кинематографисты, а вместе с ними и зрители — десятки и сотни миллионов мужчин и женщин у нас в стране и далеко за ее пределами.

Пятьдесят лет — это уже история, полувековая история формирования, утверждения, развития и расцвета советского кинематографа — «самого важного из всех искусств», любимого народом искусства. У его истоков стояла партия большевиков; его зарождение и развитие неразрывно связаны с бессмертным именем Владимира Ильича Ленина.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал основополагающий для судеб нашей кинематографии, поистине исторический декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата просвещения».

Этим ленинским декретом все фильмопроизводство и прокат фильмов в стране были национализированы. Кинематограф перешел в собственность Советского социалистического государства.

С той поры день 27 августа отмечается в нашей стране как день рождения советского кино: и киноискусства, которое получило новую экономическую основу и новые морально-политические стимулы для своего развития, и кинопромышленности, ставшей общегосударственным, общенародным достоянием.

Излагая свои мысли об истории советской кинематографии, Сергей Эйзенштейн писал, что она рисуется ему «не только единственной, но поразительно единой...

Единой прежде всего по сквозной устремленности служить своему народу.

Единой по принципиальной своей последовательности на этом пути.

Единой, ибо неразрывно едины ее судьбы с нашей страной, партией и народом»*.

Надо, однако, ясно представлять себе, как все началось и какой путь пришлось пройти советскому киноискусству к своему полувековому юбилею.

В 1918—1919 годах киносеть страны насчитывала около полутора тысяч однопостных киноустановок, расположенных почти исключительно в крупных городах европейской части страны. На всю сельскую местность приходились лишь 142 примитивные киноустановки. Частные киноателье пекли игровые кинофильмы, как блины, но как далеко стояло все это «производство» от истинного искусства!

Даже через 15 лет, к моменту создания «Чапаева», «Юности Максима» и «Крестьян», в стране существовало только 28 200 киноустановок, в том числе 10 160 в городах и 18 040 в деревнях и селах. В Москве действовало 38 государственных кинотеатров. Но «Чапаев» уже был напечатан небывалым по тому времени тиражом — в 100 копий, и за первый год демонстрации его просмотрело 30 миллионов зрителей.

---

* Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения. М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 198.

Советское киноискусство выходило на широкую дорогу необычайно бурного развития как искусство миллионов — общепризнанное и доступное народу искусство.

Что же представляет собою современный советский кинематограф?

В настоящее время в стране работают 40 киностудий. Это хорошо оснащенные современные кинопредприятия, причем 19 из них производят художественные фильмы. Все студии ежегодно выпускают 160—165 полнометражных картин, в том числе 120—125 художественных, свыше тысячи картин короткометражных — документальных, учебных и научно-популярных и 1 200 номеров киножурналов.

Киностудии имеются во всех союзных республиках. А в некоторых республиках — по нескольку киностудий.

За 50 лет всеми киностудиями выпущено более 4 000 художественных кинофильмов, в том числе около 1 200 еще в дозвуковой, немой период развития кино, а также несколько десятков тысяч полнометражных и короткометражных документальных, научно-популярных, учебных, прикладных и иных фильмов.

К началу 1969 года по всей стране насчитывалось 154 348 киноустановок, в том числе 119 595 государственных, 32 137 профсоюзных и 2 616 ведомственных. 23 243 киноустановки находились в городах и городских поселениях и 131 105 в сельской местности. Кроме того, 45 тысяч киноустановок в школах, институтах и на предприятиях демонстрировали научно-популярные и учебные фильмы бесплатно.

Действующий фильмофонд кинопрокатных организаций республик, краев и областей состоит из более чем 2 000 названий полнометражных художественных фильмов (около 1 млн. копий) и 3 700 научно-популярных и хроникально-документальных картин (1,3 млн. копий).

По данным ЦСУ, в 1968 году киносеть страны обслужила 4,7 млрд. зрителей. Это значит, что в среднем только платные киносеансы у нас посещают ежедневно 13 миллионов человек.

Такова краткая справка — всего несколько цифр, которые делают зримой и ощутимой ту огромную заботу, которую Коммунистическая партия и Советское государство постоянно проявляют о развитии советского киноискусства, совершенствовании фильмопроизводства и широкой кинофикации всей страны — от края и до края.

●

Воплощение в жизнь ленинских заветов, героическая история советского общества, современная советская жизнь — строительство социализма и коммунизма составляют неиссякаемый источник тем для кинопроизведений любых жанров и стилей. Для творческой инициативы наших кинематографистов, их фантазии, новаторства в области содержания и формы открыты все двери, предоставлены все возможности.

Встает вопрос: что же в столь благоприятных условиях является наиболее важным, основным для советского кинохудожника?

На этот вопрос, думается мне, еще тридцать с лишним лет назад

хорошо ответил постановщик фильмов «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше» кинорежиссер С. И. Юткевич:

«Я должен, я обязан, я не могу иначе работать в искусстве, как только чтобы каждым своим шагом служить делу своей Родины, служить делу своего класса и своей партии, служить делу коммунизма...

Из чувства слитности с партией, классом, страной,— говорил он,— рождаются все остальные качества советского художника»*.

Миллионы человеческих умов и сердец, все люди, сроднившиеся с советским киноискусством, ждут, что именно эти качества наших художников, являющиеся их отличительными, наиболее характерными качествами как художников истинно советских, с новой силой проявятся прежде всего при создании кинопроизведений на наиболее важные, наиболее значительные темы современности.

Роль киноискусства в никогда не затихавшей борьбе между идеологией социалистической и идеологией буржуазной, между искусством социалистического реализма и искусством буржуазным не может не быть активной, наступательной, воинствующей. Каждый советский фильм, каждое новое произведение советской кинематографии призвано быть орудием коммунистического воспитания советских людей — формирования их мировоззрения, утверждения новых нравственных и этических норм, развития новых, коммунистических общественных отношений. И в чем бы ни проявлялось проникновение буржуазной идеологии в среду советских людей — в забвении ли классового подхода к оценке тех или иных явлений общественной жизни, в идейной ли «всеядности», в слепом ли приятии буржуазного образа жизни, в нигилистическом ли отношении к высокому достоинству советского человека — патриота и интернационалиста,— всегда и во всем советское киноискусство должно вести борьбу против этих опасных явлений, должно быть в авангарде общего наступления социализма на капитализм, на идеологию старого мира — буржуазную идеологию.

Если так подходить к итогам и перспективам развития советского киноискусства и с этих позиций оценивать место, какое кино занимает в духовной жизни народа, то наибольшее значение для нас приобретут следующие основные направления, по которым шло и идет сейчас поступательное движение советского киноискусства.

Первое, для нынешнего времени определяющее направление развития нашего киноискусства связано с подготовкой к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Образ Владимира Ильича, его титаническая деятельность, его величайший революционный подвиг, претворение в жизнь его бессмертного учения на протяжении всех пятидесяти двух лет существования социалистического государства всегда волновали советских художников, вдохновляли их, направляли их творческие устремления к воплощению в искусстве высокой и многогранной ленинской темы.

* Сб. «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 83.

За годы, истекшие после смерти Ильича, нашей кинематографией было создано свыше 100 художественных, документальных и научно-популярных фильмов, в центре которых — образ В. И. Ленина, вождя пролетарской революции, основателя и руководителя Коммунистической партии и Советского государства. Вошли в золотой фонд советского киноискусства, стали поистине классическими художественные ленты тридцатых годов: «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» режиссера М. Ромма с артистом Б. Щукиным в роли великого вождя; «Человек с ружьем» режиссера С. Юткевича, где роль В. И. Ленина исполнял М. Штраух; фильм замечательного советского кинорежиссера-документалиста Дзиги Вертова «Три песни о Ленине», поставленный еще в 1934 году по мотивам народных песен о великом вожде. Дзига Вертов с огромной радостью писал, что в процессе работы над этим фильмом ему и его товарищам удалось обнаружить десять новых кинодокументов о Ленине*.

Позднее, уже в послевоенное время, советскими киномастерами были созданы новые произведения, свидетельствующие о том, что ленинская тема была и остается важнейшей темой в искусстве кинематографического познания жизни. Разные по творческим приемам, художественному ви́дению и силе обобщения, новые работы советских кинематографистов, посвященные воплощению на экране ленинского образа, представляют собой важную главу в истории советского киноискусства за минувшие после войны два с половиной десятилетия.

Среди художественных кинопроизведений, получивших широкое признание,— фильмы «Ленин в Польше» и «Рассказы о Ленине» режиссера С. Юткевича, дилогия М. Донского «Сердце матери» и «Верность матери» и картина режиссера Ю. Карасика «Шестое июля», которую хотелось бы выделить как серьезный вклад последнего времени в нашу художественную Киноленениану.

Среди полнометражных документальных и научно-популярных фильмов были особенно тепло приняты фильм режиссеров М. Ромма, В. Беляева и М. Славинской «Владимир Ильич Ленин», трилогия Ф. Тяпкина и Г. Фрадкина «Знамя партии», «Рукописи Ленина», «Ленин. Последние страницы», картина режиссера Л. Кристи «Три весны Ленина», фильмы старейшего советского режиссера-документалиста И. Копалина «Страницы бессмертия» и «Страна моя».

В этой связи следует особо отметить, что советскими документалистами за последние годы была проделана большая и серьезная работа по созданию документальной Киноленинианы; она теперь состоит из 14 фильмов, в которых сделана попытка последовательно рассказать о жизни Ильича, показать ленинизм в действии, раскрыть воплощение в жизнь ленинских идей на разных этапах развития социалистической революции и советского общества —

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 130.

«На штурм царского самодержавия» (1905—1907), «Время больших испытаний» (1908—1910), «Перед грозой» (1911—1913), «Петербургская весна 1917 года», «День второй» (26 октября 1917 года) и другие картины. Предполагается, что документальную Кинолениниану завершит фильм «Ленин и эпоха», над которым работает Центральная студия научно-популярных и учебных фильмов.

Авторы фильмов, включенных в в Кинолениниану, поставили перед собой задачу — в максимальной степени использовать весь имеющийся иконографический материал, связанный с ленинской темой, и в особенности все имеющиеся кадры прижизненных съемок В. И. Ленина.

Нельзя не напомнить, что подобные задачи советские кинематографисты ставили перед собой и в прошлом. Еще в первые годы Советской власти Дзига Вертов создал кинопоэму о Ленине — «Ленинская киноправда», в которую вошли съемки операторов Г. Гибера, А. Левицкого, А. Лемберга, П. Новицкого, М. Кауфмана, Э. Тиссэ и других. Время не сохранило эту работу выдающегося советского кинодокументалиста, но кадры, включенные им в «Ленинскую киноправду», сохранились, и миллионы людей видят на экране живого Ленина.

С именем Ленина связывают лучшие советские кинохудожники свое ви́дение мира, свой нравственный идеал, свое стремление к тому, чтобы в каждом новом кинопроизведении, выносимом на суд миллионов, находила образное выражение правда истории, торжествовала ленинская мысль.

Все киностудии страны готовятся новыми произведениями отметить предстоящий ленинский юбилей. Всюду идет напряженная работа над новыми сценариями и фильмами.

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР совместно с Союзом кинематографистов провели в августе 1968 — мае 1969 года закрытые конкурсы на лучшие сценарии художественных фильмов, посвященные жизни и деятельности В. И. Ленина, и на темы современной советской действительности.

К участию в конкурсах были привлечены известные кинодраматурги, писатели и кинорежиссеры.

На рассмотрение жюри поступило 22 сценария. Детально обсудив поступившие работы, жюри отметило, что большинство авторов серьезно подошло к решению весьма сложных задач, определенных условиями конкурсов. В результате были созданы кинодраматургические произведения, которые могут стать основой значительных по содержанию и интересных по форме художественных картин.

Первые премии были присуждены Ю. Дунскому и В. Фриду за сценарий «Красная площадь» и С. Жгенти за сценарий «Думы матери».

Вторую премию получил Д. Храбровицкий за сценарий «Укрощение огня».

Третья премия присуждена А. Спешневу и К. Киселеву за сценарий «Черное солнце».

Поощрительной премией (в объеме второй премии) отмечен сценарий «Ленин, 1903 год» Ю. Карасика и Ф. Горенштейна.

Поощрительными премиями отмечены сценарии «Комитет 19-ти» С. Ми-

халкова, А. Шлепянова при участии С. Кулиша и «Город первой любви» С. Нагорного.

Конечно, было бы преждевременно уже сейчас говорить, что коль скоро имеются хорошие сценарии, значит будут непременно и хорошие фильмы, хотя участие в конкурсах высокоодаренных художников, чье творчество известно миллионам советских зрителей, обещает, что их итоги могут ознаменовать новый, интересный рубеж в развитии художественной Киноленинианы, всего киноискусства.

Кроме перечисленных работ, к юбилею мы ожидаем: от ленинградцев — по крайней мере три значительных кинопроизведения: «Мария» режиссера И. Хейфица, «Угол падения» режиссера Г. Казанского и «Любовь Яровая» режиссера В. Фетина, от москвичей — «Кремлевские куранты» режиссера В. Георгиева, «Поезд в завтрашний день» режиссера В. Азарова. Над большой картиной «У озера», посвященной нашим дням, рисующей образы современников, несущих в своем творческом труде ленинскую эстафету, работает режиссер С. Герасимов на киностудии имени М. Горького.

Работа над ленинской темой органично и закономерно переходит в не менее важное направление в развитии советского киноискусства — воплощение на экране темы современной советской действительности.

Современная советская тема — тема строительства коммунизма, утверждение новых отношений между людьми, новой этики и морали, — это как раз то важнейшее направление нашей кинематографии, которое принесло ей мировое признание и всемирную славу. На этом направлении недопустимы идейные и художественные издержки. Но надо признать, что именно здесь особенно дают о себе знать далеко еще не преодоленные творческие заблуждения, недостатки и слабости.

Попытки некоторых авторов односторонне, субъективистски оценивать весьма важные периоды в истории нашей партии и государства, попытки выступать с критикой недостатков не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а с позиций сторонних наблюдателей встречают все более решительное и суровое осуждение у кинематографической общественности.

Не секрет, что в некоторых наших фильмах на темы современной советской действительности нам все еще не хватает того важнейшего качества, которое А. М. Горький называл «воинствующим оптимизмом». Основу сюжета в таких картинах составляет обычно обывательский взгляд на жизнь, не какое-то типическое явление, не большое событие общественной жизни, а уличное или семейное происшествие, лишенное социальной окраски, чаще всего — какая-либо семейная неурядица, которая рассматривается как неустранимая форма бытия.

В таких фильмах советские люди нередко выводятся до крайности примитивными, оглупленными, косноязычными и в такой обстановке, которая не соответствует ни нашим дням, ни нашему образу жизни, мышления и действия.

По моему глубочайшему убеждению, безусловно ошибочным является мнение, будто бы на явлениях, характеризующих разрушение личности и лишенных верной общественной перспективы, можно сформировать у зрителей передовое мировоззрение, воспитать их в духе коммунистической этики и морали. Такие фильмы ведут к искусственному сужению зрительского кругозора, к нарочитому выпячиванию второстепенного — и тем самым затеняется то, что является в жизни нашего общества основным, главным, то есть, иными словами, действительность изображается не с объективной, партийной точки зрения, а с той обывательской «кочки зрения», которую высмеивал еще Горький.

Значит ли это, что в искусстве кинематографа нам необходимы только положительная тема, только положительные герои, что для комедии и сатиры будто бы и места не остается? Нет, это не так. Критика недостатков в нашей общественной, хозяйственной и культурной жизни полезна и необходима. Но это должна быть к р и т и к а недостатков, а не очернение нашего строя, о б л и ч е н и е всего негодного и отжившего свой век, всех чуждых нашему образу жизни аморальных проявлений, а не клевета на наш героический народ. Мы за жизнеутверждающую критику, укрепляющую наше советское общество, а не расшатывающую его устои, его моральные нормы, установившиеся правила социалистического общежития.

Правда жизни, однако, берет свое. Хороших, мужественных фильмов на темы советской действительности становится больше, а плохих, брюзгливых — меньше, хотя они все еще появляются на белый свет, и нельзя на это закрывать глаза.

Минувший 1968 год был для нас особенно радостным потому, что советская тема — в ее главном, существенном содержании — привлекла к себе внимание художников разных поколений, в том числе и нашей талантливой молодежи.

Новые художественные фильмы «Доживем до понедельника» Станислава Ростоцкого, «Журавушка» Николая Москаленко, «Три тополя на Плющихе» Татьяны Лиозновой, «Мужской разговор» Игоря Шатрова, «Деревенский детектив» Ивана Лукинского, «Аннычка» Бориса Ивченко тепло приняты различной зрительской аудиторией. Их отличают — при ярком индивидуальном своеобразии — некоторые общие черты: открытый, неомраченный взгляд на нашу советскую жизнь, богатство красок, разнообразие изобразительных средств, свобода от конъюнктурных побуждений. Темные тона нужны их авторам для того, чтобы лучше выделялась общая оптимистическая направленность фильмов. Радуют сюжетный динамизм этих картин и жизненная правда характеров. Искреннее тяготение советских людей к свету, к добру, к революционному подвигу, к честному и бескорыстному служению своему народу находит во многих из названных здесь фильмов убедительное выражение.

Именно в этом, в стремлении увидеть черты коммунизма в окружающей нас действительности, как раз и заключена д е й с т в е н н о с т ь и с к у с с т в а. Правду в искусстве

нельзя подменить механическим копированием быта, внешним правдоподобием, надуманными схемами. Нельзя принижать важную роль, которую в общем процессе коммунистического воспитания и просвещения масс, в духовной жизни народа призваны сыграть наши фильмы.

На последнем пленуме правления Союза кинематографистов СССР его участникам напомнили поистине добрые строчки из воспоминаний Н. К. Крупской о В. И. Ленине. «Чем полнее, всестороннее, глубже отражали художественные произведения жизнь,— писала она,— чем проще они были, тем больше ценил их Ильич».

Глубже, проще, полнее, всестороннее! — хорошо было бы эти слова, которые так много значат для советского киноискусства, выбить золотыми буквами на стенах каждой студии, каждого творческого объединения.

Не смакование уродливого, не нарочитое формалистическое «остранение» произвольно отобранных жизненных явлений, а правдивое, коммунистически целеустремленное выяснение их истинного смысла, их сущности, стремление к художественному единству и целостности, к гармонии в целом и в частностях — вот что должно быть присуще новым художественным произведениям на темы современной действительности.

Не менее важным направлением в развитии нашего кино является работа над фильмами на героико-патриотические темы. С интересом, в частности, ожидается выход на экран первых двух картин из киноэпопеи «Освобождение», над которой работают режиссер Ю. Озеров и писатели Ю. Бондарев и О. Курганов. Первые фильмы киноэпопеи посвящены героям Курской битвы — «Огненная дуга» и форсирования Днепра — «Прорыв». Особо необходимо подчеркнуть, что эта большая, подлинно эпическая по своим масштабам и стилистике работа советских кинематографистов призвана сыграть активную роль в разоблачении фальсификаторских концепций американских и западноевропейских «супербоевиков» на темы второй мировой войны, в которых не только замалчивается, но и грубо искажается, принижается великая освободительная миссия Советской Армии.

Над киноэпопеей «Освобождение» еще предстоят годы напряженного труда. Но работа над героико-патриотической темой идет широким потоком одновременно на многих наших студиях. Уже вышла на экраны четырехсерийная картина «Щит и меч» режиссера Владимира Басова, поставленная по одноименному роману Вадима Кожевникова; с успехом демонстрируются «Сильные духом» режиссера Виктора Георгиева, «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна» Вилена Азарова, «Неуловимые мстители» и «Новые приключения неуловимых» Эдмонда Кеосаяна, «Всадники революции» Камила Ярматова и другие фильмы яркого героико-патриотического звучания.

Особенно хотелось бы выделить поставленную на студии «Ленфильм» отличную картину кинорежиссера Саввы Кулиша «Мертвый сезон» — это первая самостоятельная работа мо-

лодого мастера, работа умная и увлекательная, она была принята всеми зрителями и критикой с горячим интересом и высокой оценкой.

В связи с успехом фильма «Мертвый сезон» следует особо отметить, что в последнее время в фильмах на героико-патриотические темы, и прежде всего в фильмах о героях-чекистах, начал, наконец, во весь рост вырисовываться советский человек, советский характер, положительный герой, который может заслужить любовь, признание многих, может стать для них примером и образцом. Не потому ли фильмы на героико-патриотические темы и пользуются такой популярностью, что советские зрители буквально истосковались по образу человека, который мог бы их увлечь, стать властителем их мыслей и сердец?..

Отмечая значение фильмов такого рода, не случайно появившихся в последнее время, надо сказать, что мы еще далеко не удовлетворены достигнутыми результатами. Не следует забывать, что в работе над воплощением героико-патриотической темы в нашем киноискусстве имеются определенные промахи, которые подмечают и зрители и критики. Прямолинейность сюжета, литературные штампы, стандартные герои-бодрячки нередко обесценивают такие картины. Необходимо расширять круг произведений о героях, солдатах переднего края, поскольку эти фильмы играют все большую роль в воспитании патриотических чувств у зрителей, особенно у молодежи.

Особым направлением в нашей кинематографии является работа над воплощением историко-революционной и исторической темы. Мне особенно хочется подчеркнуть высокие художественные достоинства вышедшего в 1967 году эпического фильма «Железный поток». Поставивший его режиссер Ефим Дзиган хорошо известен советским зрителям по довоенному фильму «Мы из Кронштадта» и по историко-революционному фильму «Пролог» — одному из первых советских широкоэкранных фильмов. Нельзя не назвать в ряду наших удач и такие историко-революционные картины, как «Первый курьер» болгарского режиссера Владимира Янчева, «Пароль не нужен» Бориса Григорьева, «Николай Бауман» Семена Туманова, «Софья Перовская» Льва Арнштама.

Все эти фильмы, несомненно, знаменуют новый момент в творческом развитии их авторов и обогащают художественную панораму нашего кинорепертуара.

Работа над историко-революционной и исторической темами на наших киностудиях должна быть и, несомненно, будет продолжена.

Наконец, весьма важным направлением в нашем киноискусстве является экранизация русской и советской литературной классики.

В октябре 1968 года был завершен и выпущен на экраны страны (во всех вариантах) четырехсерийный цветной художественный фильм «Война и мир», поставленный на студии «Мосфильм» Сергеем Бондарчуком по одноименному роману Л. Н. Толстого.

С октября 1966 года, когда на наши экраны вышла первая серия этого уникального фильма, и по июль

1968 года его по неполным данным (без третьей и четвертой серий) просмотрели только в СССР 179 миллионов 300 тысяч зрителей. Он был приобретен для проката 82 странами мира.

В прошлом году на наши экраны и экраны многих зарубежных стран вышел фильм «Анна Каренина», поставленный режиссером Александром Зархи, а в текущем году — фильм «Братья Карамазовы», постановку которого осуществил безвременно скончавшийся замечательный советский режиссер Иван Пырьев.

Хочу также напомнить, что за это же время были экранизированы и некоторые другие известные произведения: повесть Л. Сейфуллиной «Виринея», «Времена землемеров» братьев Каудзитов, «Оборотень» Э. Вильде, «Эдгар и Кристина» Р. Блаумана, «Решающий шаг» Б. Кербабаева, экранизируется «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Все это свидетельствует о расширении идейно-художественных, историко-культурных горизонтов нашего кинематографа и, несмотря на то, что уровень перечисленных картин неодинаков, радует открывающимися возможностями все более глубокого и систематического приобщения миллионов зрителей к сокровищнице творческой мысли народов нашей страны.

Несмотря на непрекращающийся поиск и в области новых тем и в области формы, зрители справедливо отмечают, что нашему киноискусству все еще недостает жанрового разнообразия.

Мало наши кинематографисты делают детских, приключенческих, научно-фантастических, музыкальных и комедийных фильмов. Между тем зрители ценят и любят эти фильмы. Недаром такой незамысловатый фильм, как «Человек-амфибия», за один только год просмотрели 65 миллионов 459 тысяч зрителей. На кинокомедию «Кавказская пленница» только государственными кинотеатрами за год было продано 76 миллионов 540 тысяч билетов. Увы, таким вниманием зрителей могут похвалиться далеко не все наши фильмы.

Наша документальная, научная и мультипликационная кинематография также заслуживает того, чтобы и о ней были сказаны похвальные слова.

Всем нам, в частности, было приятно узнать, что на XI Лейпцигском международном кинофестивале в ноябре 1968 года три советских документальных фильма получили высшую награду фестиваля — «Золотого голубя»: это фильмы режиссера Романа Кармена «Гренада, Гренада, Гренада моя...» (ЦСДФ), фильм режиссеров Леонида Махнача и Людвика Перского «За вашу и нашу свободу» (ЦСДФ и Варшавская студия документальных фильмов) и короткометражный фильм «Военной музыки оркестр», поставленный режиссерами Павлом Коганом и Петром Мостовым на Ленинградской студии документальных фильмов.

На VIII Международном кинофестивале в Кракове в июне 1968 года был удостоен высшей награды фестиваля — «Золотого дракона» — советский фильм «За̀мки на песке» («Киргизфильм»).

Были у нас и другие творческие удачи: отличный фильм о первых советских дипломатах режиссера

Виктора Лисаковича «Гимнастерка и фрак», динамичный, богатый живыми наблюдениями фильм режиссера Романа Григорьева «Люди в пути», новый фильм режиссера Владлена Трошкина о героях нашего времени — «Трое в пути», волнующий образами высокого мужества фильм «Ташкент — землетрясение» режиссера Малика Каюмова.

К числу наиболее значительных научно-популярных кинокартин следует отнести широкоформатный фильм режиссера Бориса Волковича «Разговор с товарищем Лениным» («Леннаучфильм»), большое кинопроизведение о Карле Марксе режиссеров Александра Косачева и Аркадия Цинемана «Черты великого образа» («Центрнаучфильм») и весьма оригинальную по материалу картину режиссера Феликса Соболева «Семь шагов за горизонт».

Из мультипликационных фильмов (а их в 1968 году вышло свыше пятидесяти) хочется особо отметить ленты для детей «Малыш и Карлсон» режиссера Бориса Степанцева, «Чуня» режиссера Юрия Прыткова, поставленные на киностудии «Союзмультфильм», а также фильмы «Осенняя рыбалка» режиссера Аллы Грачевой, созданный на киностудии «Киевнаучфильм», и «Попрыгунчик» режиссера Татьяны Камоловой, поставленный на киностудии «Узбекфильм», сатирические ленты для взрослых «Старые заветы» режиссера Ефима Гамбурга и «Фильм, фильм, фильм...» режиссера Федора Хитрука.

Два года тому назад законченный производством кинокурс «Обществоведение», состоящий из 12 трехчастевых фильмов и отпечатанный огромным тиражом (4,5 тыс. каждый фильм), оказал неплохую помощь сети политического просвещения. Комитет в настоящее время ставит своей задачей усовершенствование этого курса. Запросы на фильмы очень большие. Советские кинематографисты обязаны пойти навстречу этим запросам.

•

Таковы главные направления, по которым развивается и будет развиваться советское киноискусство.

Все сказанное, думается мне, позволяет сделать вывод, что за последние годы заметно повысилась гражданская ответственность деятелей кино за идейную и художественную направленность новых кинопроизведений.

Но значит ли это, что серьезные недостатки, творческие просчеты и ошибки, за которые общественность критиковала и критикует некоторые наши кинопроизведения, ныне до конца преодолены и уже не представляют сколь-нибудь серьезной опасности?

Нет, ни в коем случае! Если бы мы встали на путь самоуспокоенности, некритически оценили проделанную работу, это было бы гибельно и для тех, кто делает фильмы,— для наших творческих работников, и для тех, кто организует фильмопроизводство, потому что советские зрители, самые объективные и нелицеприятные судьи и критики киноискусства, все еще высказывают справедливую неудовлетворенность тем, что они изо дня в день видят на экра-

не. Нет, пока еще рано говорить о решительном преодолении неверных тенденций и идейно-художественных просчетов.

Посредственных и просто плохих картин мы все еще выпускаем немало. И идейный и художественный уровень нашего репертуара, в особенности если иметь в виду художественные картины, в целом еще остается невысоким.

Время от времени все еще выплывают из ворот наших студий и такие произведения киноискусства, которые далеко не отвечают его высокому общественному предназначению. Все еще появляются у нас произведения, односторонне, неправдиво отображающие советский образ жизни, картины, далекие от главной линии развития советского искусства. Бывает, что копание в бытовой грязи, моральной нечистоплотности подается как «исследование морально-этических проблем». Сомнительный с этой точки зрения фильм «Короткие встречи», например, одно время превозносился почти как эталон воплощения на экране современной советской темы. Мы были свидетелями также поразительных по своей необъективности восхвалений такого явно формалистического кинопроизведения, как «Вечер накануне Ивана Купалы».

Можно было бы привести и другие примеры серьезных отклонений от принципов партийности, открытого или завуалированного нежелания считаться с этими принципами как в творчестве, так и в критике.

Видимо, Комитетам по кинематографии, Союзу кинематографистов, киностудиям нужно строже подходить к оценке политической направленности новых кинопроизведений, последовательно ставить во главу угла критерий политической полезности и не уклоняться при оценке новых картин от ответа на основной вопрос: служит ли данное кинопроизведение интересам коммунистического строительства, задачам коммунистического воспитания?

К нашему великому счастью, советские зрители проявляют решительную нетерпимость по отношению к «шедеврам», далеким от насущных запросов советского человека, от нравственных устоев нашего общества. Любая спекуляция на внешнем «правдоподобии», на всякого рода натуралистических увлечениях, за которыми обычно скрывается мысль о неискоренимости зла, ведет к тому, что фильмы, где содержатся подобные мотивы, проваливаются в прокате при первом же соприкосновении со зрителями.

Нам следует больше полагаться на художественное чутье народа. А народ не терпит ни пустого манерничания, ни бездумного сочинительства. Не случайно критика в адрес художественно несостоятельных или идейно порочных произведений идет у нас преимущественно снизу. М. И. Ромм был прав, когда требовал от кинематографистов развивать в в себе «чувство массовости, чувство народности нашего искусства»*. Мы обязаны считаться с этой необходимостью и делать из нее все нужные выводы.

---

* Михаил Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 107.

Художник обязан постоянно думать о высоком нравственном достоинстве советского человека, которое он призван воплотить на экране, о выразительных средствах, способных помочь ему вылепить вдохновенный образ человека — борца, строителя и гражданина. Только при этом условии сможем мы всесторонне раскрыть великую правду коммунистических идей, чудо коммунистического преобразования мира и человека. Постоянно подвергать требовательному анализу свое творчество, обострять социальное зрение, стремиться к правдивому воплощению на экране нашего, советского образа жизни — какая это вдохновляющая и благородная задача для советского художника!

Советские люди любят и ценят свой кинематограф. Он помогает им в жизни, в труде, в решении многогранных и сложных задач строительства коммунистического общества, в утверждении высоких принципов социализма и коммунизма. Советские кинематографисты будут и впредь прилагать все силы к тому, чтобы наше киноискусство отвечало тем большим задачам, которые ставит перед ним советский народ и его Коммунистическая партия.

Первые контакты

К 50-летию Ленинского декрета о кино



В июле 1921 года из Италии в Москву для переговоров о налаживании взаимных связей между итальянскими и советскими кинематографистами прибыл представитель фирмы «Чито-Чинема» Артуро Кароти, член Коммунистической партии Италии. Во Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса ему оказали радушный прием и предоставили возможность ознакомиться с работой отечественных киноорганизаций, с культурными учреждениями столицы.

Поселили А. Кароти в гостинице «Савой» в комнате 302. На эту деталь мы обращаем внимание только потому, что 28 июля Артуро Кароти обратился с письмом к В. И. Ленину, указав в нем свой московский адрес. «Дорогой товарищ Ленин! — писал он.— Благодарю Вас за письмо от 20 декабря, которое мне было прислано Вашим секретарем. Я ответил не сразу, так как знал, что Вы очень заняты на конгрессе.

В Москве я останусь еще дней на десять или на двенадцать и буду очень рад, если Вы сможете принять меня до моего отъезда»*.

Это письмо интересно для нас не только тем, что подтверждает факт письменного обращения представителя итальянских кинематографистов к В. И. Ленину, но и особенно тем, что свидетельствует о неизвестной для нас переписке Владимира Ильича с представителем кинематографической фирмы «Чито-Чинема». В цитируемом документе содержится прямое указание на письмо В. И. Ленина к Артуро Кароти от 20 декабря (1920 года). О таком письме мы слышим впервые, и оно пока еще не найдено.

Отнестись к письменному обращению А. Кароти к В. И. Ленину более внимательно нас обязывает и то, что его письмо заканчивается несколько необычным приветствием: «Примите, дорогой товарищ, мой братский привет. Ваш товарищ Артуро Кароти»*. (Письмо написано не на итальянском, а на французском языке.)

Спустя полгода Кароти снова побывал в Москве. Об этом мы узнаем из документа, принадлежащего В. И. Ленину**.

5 декабря 1921 года Владимир Ильич обратился к руководителям Наркомвнешторга, Наркомфина, ВСНХ и Наркомпроса. Письмо В. И. Ленина в эти организации известно давно, но в связи с новым документом А. Кароти оно приобретает теперь более широкий интерес. В. И. Ленин писал в нем: «В Москву приехал уполномоченный итальянской кинематографической фирмы Чито-Чинема, коммунист т. Кароти, с которым наше итальянское представительство вело предварительные переговоры относительно концессии на съемку и покупку фильмов в России и эксплуатацию этих фильмов в Италии.

Базой для переговоров с т. Кароти может служить имеющийся у него проект договора, оставляющий широкое поле для внесения в него необходимых изменений.

По сообщению уполномоченного НКВТ в Италии—фирма Чито-Чинема является солидным итальянским кинематографическим предприятием, которое финансируется Итальянским учетным банком и о котором должна быть справка в Финансово-счетном управлении Наркомвнешторга.

---

* Письма В. И. Ленину из-за рубежа. М., «Мысль», 1966, стр. 165.

* Письма В. И. Ленину из-за рубежа. М., «Мысль», 1966, стр. 165.

** До настоящего времени нам не известно, состоялась ли встреча В. И. Ленина с А. Кароти во время первого приезда Кароти в Москву. Возможно, в итальянской прессе 20-х годов были опубликованы воспоминания А. Кароти о его встрече с В. И. Лениным.

Дело это я считаю чрезвычайно важным *и спешным*.

Поручаю немедленно образовать совещание для рассмотрения предложения т. Кароти, выяснения всего дела и выработки соответствующего постановления Совета Труда и Обороны.

Созыв совещания и доклад в СТО в среду 7 декабря — за т. Воеводиным»*.

П. И. Воеводин, возглавлявший тогда Всероссийский фотокиноотдел, рассказывал автору настоящей статьи, что, выполняя указание В. И. Ленина, он несколько раз встречался с А. Кароти, уточняя детали возможного соглашения. Однако в силу целого ряда причин, особенно трудностей экономического характера, вызванных голодом и неурожаем в Поволжье, соглашение тогда не было заключено.

Для нас здесь важно отметить то, что в этом письме отражено твердое стремление официальных представителей Советского государства укреплять международные связи. С другой стороны, письмо В. И. Ленина не оставляет никакого сомнения в том, что по дипломатическим каналам была проделана предварительная работа, которая позволила уточнить различные пункты возможного соглашения, в том числе выяснялся даже торговый авторитет итальянской кинематографической фирмы «Чито-Чинема». Это могло быть сделано только на основе какого-то первичного документа, каким, по-видимому, и надо считать письмо Артуро Кароти и неразысканный ответ В. И. Ленина.

Приезд в Советскую Россию А. Кароти и переговоры с ним об установлении взаимовыгодных отношений между итальянскими и советскими кинематографистами не были единичным эпизодом в истории связей советских киноорганизаций с зарубежными фирмами.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 270—271.

Теперь можно с уверенностью сказать, что связи советских кинематографистов преследовали тогда в основном три задачи: 1) информирование широких кругов зарубежной общественности о фактическом положении дел в Советской России; 2) обмен художественными фильмами, приобретение дефицитной для нас кинопленки и кинематографических материалов; 3) использование зарубежных фильмов для научно-технической пропаганды.

Самым ранним документальным свидетельством этой политики следует, по-видимому, считать телеграмму (март 1918 г.), в которой предлагалось Московскому отделению Скобелевского комитета «отпечатать в течение недели для Америки 5 экземпляров позитива без надписей «Царя Николая» и 10 экземпляров «Октябрьского переворота»*.

Надо полагать, что распоряжение главы Советского правительства об отправке этих фильмов в Америку было тогда выполнено. Об этом, в частности, можно судить по тому, что в изданном в то время в США Джоном Ридом документальном альбоме «Революционная Россия» были приведены фотографии с кадров из этих фильмов.

Другой известный нам факт отправки советских фильмов за границу относится к началу августа 1918 года. В архиве сохранилась накладная Кинокомитета Наркомпроса на отпуск советских фильмов Бюро печати ВЦИК и письмо Кинокомитета в Управление делами Совнаркома, в которых сообщалось, что 27 июля председатель Кинокомитета Н. Преобра-

* Г. Болтянский. Ленин и кино. М.— Л., 1925, стр. 9—10.

женский на основе телефонограммы В. И. Ленина от 26 июля лично передал представителю Бюро печати 13 кинолент общим метражом в 2149 метров*. Среди них были 8 первых номеров Кинонедели. Недавно стало известно, что представитель Бюро печати перед своим отъездом за границу встречался с В. И. Лениным и Я. М. Свердловым. Более того, Яков Михайлович Свердлов вскоре получил от него из-за границы краткую справку, в которой отмечалось, что все вывезенные киноленты были проданы в Берлине частным фирмам и с большим успехом демонстрировались в берлинских кинотеатрах. Отдельные фотографии с кадрами из этих кинолент публиковались в берлинских иллюстрированных изданиях с надписью: «Первые снимки из революционной России»**.

Информационная и коммерческая деятельность советских кинематографических организаций носила тогда довольно широкий характер. Только в 1918 году за границу было отправлено 342 документальных и художественных фильма, метраж которых составил 109 тысяч метров***.

Летом 1918 года были предприняты первые шаги по заключению соглашения с немецкой фирмой «Эрнеман» в Дрездене. Для осуществления советских заказов в Берлин были командированы кинооператор Иловайский и заведующий техническим отделом Кинокомитета В. Петров. В результате уже в сентябре того же года от фирмы «Эрнеман» было получено 50 тысяч метров кинопленки, что было тогда большим богатством*. Одновременно в 1918 году за рубежом было закуплено 222 фильма общим метражом в 87,5 тысяч метров пленки**.

В январе 1920 года В. И. Ленин принял для доклада заведующего отделом агитпоездов и пароходов ВЦИК Я. Бурова. Выслушав его сообщение, Владимир Ильич рекомендовал заказать «немедленно за границей через т. Литвинова... производственные (показывающие разные отрасли производства), сельскохозяйственные, промышленные, антирелигиозные и научные киноленты...»*** В. И. Ленин предложил «организовать за границей представительство для закупки и транспортирования кинолент, пленок и всякого рода кинематографического материала»****. Как известно, на основе этой рекомендации Владимира Ильича в советском посольстве в Берлине был образован специальный отдел по вопросам кино. Его руководство было поручено М. Ф. Андреевой. В Центральном государственном архиве Октябрьской революции СССР сохранились ее письма к В. И. Ленину по вопросам укрепления наших международных киносвязей.

Летом того же года в беседе с корреспондентом «Петроградской правды» Владимир Ильич высказал пожелание о том, чтобы ознакомить с помощью кино широкие массы трудящихся «с земледелием и рабочей жизнью на фабриках и заводах Запада и Америки»*****.

---

* ЦГАЛИ СССР, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 1, л. 60 и 63. См. также: «Самое важное из всех искусств». М., «Искусство», 1963, стр. 56—57.

** А. И. Юрко. Ликвидация буржуазной печати в первый период Советской власти (октябрь 1917 г. — июль 1918 г.). — В кн.: Сборник статей по вопросам истории КПСС. Выпуск 3. М., Изд-во ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1958, стр. 133.

*** ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 268, л. 27 об.

* ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 268, л. 29.

** Там же, л. 27 об.

*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 40, стр. 72.

**** Там же, стр. 73.

***** «Петроградская правда», 8 сентября 1920 года, стр. 3.

12 октября 1920 года Совет Народных Комиссаров под председательством В. И. Ленина утвердил заявку Кинотдела Наркомпроса на импортные закупки на сумму 1 миллион рублей золотом*. Так была создана реальная возможность для установления более тесных связей между советскими и зарубежными киноорганизациями в труднейший период становления советского кино.

О том, насколько быстро выполнялись эти указания В. И. Ленина, можно судить по письму советского представителя в США Л. К. Мартенса. 23 августа 1920 года он сообщал А. В. Луначарскому, что ряд американских кинофирм занимается изготовлением кинолент с общеобразовательными и научно-техническими целями. «Я прилагаю при сем меморандум фирмы,— писал Л. К. Мартенс,— от которой мы получили посылаемые Вам кинематографические ленты. Полагаю, что производство этой фирмы представляет для Вас некоторый интерес»**. В качестве «приложения» Л. К. Мартенс послал тогда вместе с письмом фильмы «Глаз» и «Автомобиль». Известный советский ученый Н. М. Федоровский, выехавший в Берлин в 1921 году, имел специальное поручение по закупке кинолент научно-технического характера. «Недавно просмотрел присланную Вами фильму «Абсцесс кости»,— писал ему Управляющий делами Совнаркома Н. П. Горбунов,— посылаю фильму на отзыв тов. Семашко, чтобы он ее продемонстрировал нашим медикам. Более чем уверен, что он соблазнится и купит несколько десятков подобных лент»***.

* «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 48.

** ЦГАЛИ СССР, ф. 989, оп. 16, ед. хр. 1, л. 36.

*** ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 4, л. 25 об.

Ленинское письмо от 5 декабря 1921 года о связях с кинематографической фирмой «Чито-Чинема», с которого мы начали рассказ, не только послужило толчком к началу переговоров с этой фирмой, оно явилось основой установления связей со многими зарубежными организациями. В архивах сохранилась переписка между Управлением делами Совнаркома и Кинокомитетом Наркомпроса, которая началась сразу после письма Владимира Ильича от 5 декабря 1921 года. Из нее видно, что по настоянию В. И. Ленина Кинокомитет должен был срочно представить сведения о своих зарубежных киносвязях. 24 июня 1922 года Кинокомитет сообщал, что он заключил предварительное соглашение с Межрабпомом о прокате советских фильмов на Западе и о предоставлении ему ссуды в счет проката на сумму 50 000 рублей золотом*. В сообщении Кинокомитета указывалось также, что получено предложение о совместной работе с фирмой «Патэ-норд», для заключения соглашения с которой в Ригу должен был выехать представитель Кинокомитета. Здесь же указывалось, что проводятся переговоры с фирмой «Крупп Эрнеман» о создании смешанного кинематографического товарищества**.

В другой информации от 8 августа того же года подтверждалось, что в Берлине ведутся переговоры с Межрабпомом, от которого поступают «заманчивые предложения»***.

Наконец 19 октября 1922 года заведующий Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса Л. А. Либерман представил в Совнарком справку о всех заключенных договорах. В ней указывалось,

* ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 9, л. 71.

** Там же.

*** Там же, л. 68.

что 15 июня 1922 года в Берлине был заключен предварительный договор с Межрабпомом, регулирующий взаимные временные отношения с Всероссийским Кинокомитетом относительно монопольного права ввоза в Россию и вывоза за границу кинофильмов*. В справке сообщалось, что 6 сентября 1922 года было заключено соглашение сроком на 6 месяцев с американской колонией «Кузбасс» о предоставлении ей права демонстрировать в Америке все фильмы, снятые «Кузбассом» в Советской России.

В тот же день, 6 сентября, был заключен договор с Эсто-Американским товариществом сроком на один год о предоставлении ВФКО права на эксплуатацию 6 фильмов, приобретенных у этого товарищества.

27 сентября был подписан договор с ЦЕКОСО (Центральное экономическое совещание) сроком на один год о предоставлении ВФКО права эксплуатации всех фильмов, выписываемых ЦЕКОСО из-за границы**.

В литературном наследстве А. В. Луначарского можно найти упоминание весьма красноречивое. «Именно в это время,— писал А. В. Луначарский в статье «О кино вообще и Госкино в частности»,— Госкино удалось закупить огромное количество всякого киноматериала из-за границы»***.

Реакционные круги Запада и особенно США пытались воспрепятствовать укреплению международного авторитета Советской Республики и установлению с ней взаимовыгодных связей. Именно под давлением этих кругов из США была выслана первая советская миссия во главе с Л. К. Мартенсом, который был облыжно обвинен официальным Вашингтоном. Уезжая из Америки, он оставил своим доверенным по защите в США интересов Советской России прогрессивного американского юриста Чарльза Рехта.

В октябре 1922 года Ч. Рехт обратился к В. И. Ленину с письмом, предлагая встретиться и обсудить вопрос о сотрудничестве советских и американских кинорганизаций*. Чарльз Рехт сообщал, что по просьбе советских кинорганизаций и Наркомпроса он вел в Америке переговоры с одним из влиятельных представителей американской кинопромышленности Джозефом Шенком (мужем популярной киноактрисы того времени Нормы Толмедж) о создании смешанной советско-американской кинофирмы. Рехт заинтересовал Шенка и убедил его вместе с Н. Толмедж выехать в Москву для продолжения переговоров и оформления юридического договора. Позже Чарльз Рехт писал в своих воспоминаниях: «По предложению Луначарского мы встретились с Владимиром Ильичем, чтобы обсудить вопрос о помощи, которую американская кинопромышленность могла бы оказать нарождавшейся советской киноиндустрии. Как и в прошлый раз, мы беседовали в кабинете Ленина в Кремле. Ленин выражал заботу о развитии советского кино. Мы затронули даже вопрос о совместной картине»**.

В архивах сохранилась доверенность, подписанная А. В. Луначарским и выданная тогда Рехту на право вести в США все переговоры по установлению деловых связей с Советской Россией. «Настоящим письмом,— говорилось в ней,—

* ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31 ед. хр. 9, л. 64.
** В справке указывалось также о договорах, заключенных с частными предпринимателями — Тагером и Зайденбергом.
*** «Известия ВЦИК», 22 июля 1923 года.

* ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 9, л. 63.
** «Труд», 22 апреля 1964 года.

Народный Комиссариат по просвещению уполномачивает Вас вести переговоры в Соединенных Штатах в области установления деловой связи с американскими кинематографическими фирмами в целях создания акционерных кинематографических К° со смешанным капиталом для закупки художественных и исторических фильмов, для создания аппарата по производству кинокартин, а также с целью взаимного обслуживания кинокартинами».

В архиве сохранилось также письмо Кинокомитета Наркомпроса Национальной ассоциации кinodела в Америке, от 27 октября 1922 года, которое имеет прямое отношение к приезду и предложению Чарльза Рехта. «Рассмотрев Ваше предложение о создании смешанного общества для восстановления фотокинодела в РСФСР, Всероссийский Фотокиноотдел НКП, не возражая в принципе против создания смешанного общества с участием Наркомпроса, выдвигает следующие предложения, долженствующие лечь в основу создаваемого общества» *,— говорилось в начале этого письма, которое Рехт получил вместе с доверенностью и сам доставил в Соединенные Штаты.

В результате принятых Советским правительством мер наши зарубежные киносвязи не только не ослабевали, а укреплялись и расширялись. Так, в 1921 году за границу было вывезено 130 художественных и 10 хроникальных советских фильмов. В мае 1923 года из Берлина было получено 20 000 метров сырой негативной кинопленки, а в декабре 1923 года из США поступило 8141 *кг* сырой негативной пленки, которая была использована в феврале 1924 года для съемки фильма о похоронах В. И. Ленина.

27 ноября 1925 года на очередном заседании кинокомиссии ЦК РКП(б) были приведены сведения о зарубежных киносвязях. Оказывается, американская фирма «Ферст нейшнл» в Париже и фирма «Метро» предлагали тогда Советскому правительству продавать выпущенные ими до 1925 года фильмы по 700 долларов («Ферст нейшнл») и 400 долларов («Метро») за фильм. Продукция же 1925 года оценивалась этими фирмами по цене от 1000 до 2000 долларов за фильм. Американская фирма «Парамаунт» предложила тогда представителю советских киноорганизаций К. М. Шведчикову приехать для ведения переговоров и заключения соответствующего договора в Лондон. На заседании кинокомиссии сообщалось также, что фирма «Патэ» дала согласие ежемесячно продавать советским киноорганизациям 500 000 метров кинопленки с оплатой через четыре месяца после ее получения.

Такими были первые трудные шаги по установлению деловых контактов между Советской Россией и капиталистическими странами. Они подготавливали условия и возможности для установления более широких международных торговых и культурных связей между странами с различными социальными системами, для пропаганды нашего искусства, наших идей во всем мире.

А. ГАК

* ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 9, л. 53.

„Живее всех живых“



К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Сергей Медынский, Владимир Софронов (операторы)

«Ленин и теперь живее всех живых». Из этой крылатой стихотворной строки родился замысел полнометражной цветной документальной картины, снимающейся на Центральной студии документальных фильмов.

Сценарий, написанный А. Козловым, состоит из пяти новелл, охватывающих разные стороны жизни советского народа, идущего к коммунизму.

В небольшой новелле «Ленин и электрификация» мы расскажем об огромном пути, пройденном страной от VIII Всероссийского съезда Советов, на котором впервые был поставлен вопрос об электрификации, до наших дней, когда вступают в строй гигантские гидроэлектростанции на сибирских реках. Новелла эта строится на сопоставлении прошлого и настоящего. Кадры старой кинохроники, запечатлевшие рождение первенцев электрификации — Шатурской станции и Волховстроя, сменяются грандиозными панорамами строительства ГЭС на Волге, Ангаре, Енисее.

Мы побывали в управлении Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС, познакомились с А. М. Бочкиным, руководителем огромной стройки. Несколько дней провели в его кабинете, наблюдая его в работе, в общении с людьми, на отдыхе, в семье, в размышлениях... Познакомились мы и с другими интересными людьми, среди которых знаменитый бригадир монтажников Василий Сохатырь, участвовавший в монтаже турбин пятнадцати станций.

Мы запечатлели картины строительства небывалого размаха. Побывали в районе реки Шуши, где в 1897—1900 годах отбывал ссылку Ленин. В этих некогда глухих местах строится теперь крупнейшая в мире Саяно-Шушенская ГЭС. Скоро отсюда хлынет мощный поток дешевой электроэнергии, которая даст новую жизнь огромному краю.

О гениальном предвидении Ильича, его способности заглянуть далеко вперед говорится в новелле «Ленин и наука». Перед нами рукопись Ленина, помеченная 1918 годом: «Набросок плана научно-технических работ». В грозные и голодные годы гражданской войны наряду с планом ГОЭЛРО обсуждался и план развития науки. Сохранились протоколы заседания созданной в 1920 году комиссии по атомной энергии. Далеко опережая уровень науки тех дней, она обсуждала и планировала развитие атомной физики. Зритель увидит крупнейший в мире Серпуховский ускоритель протонов, Атомный институт Новосибирского Академгородка, плазменный генератор на Череповецком металлургическом заводе, и в каждом из этих объектов живет и бьется вечно живая мысль Ильича, его гениальное предвидение.

Царицын и Волгоград — на материале исторических битв двух эпох раскрывается тема «Ленин и патриотизм советских людей». В рассказе о героике гражданской войны мы стремимся создать обобщенные, почти символические образы, передающие дух времени. В этом нам помогут комбинированные съемки.

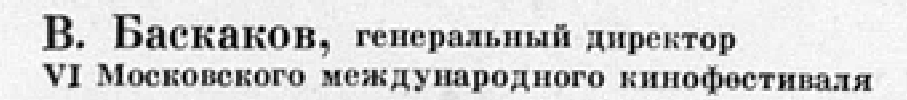
Рассказывая о подвигах советских людей в битве на Волге, мы будем осторожны в использовании хорошо знакомых, примелькавшихся зрителю кадров фронтовой кинохроники.

В фильмотеках страны имеется богатый киноматериал, на котором можно интересно раскрыть тему «Ленин и национальная политика». Но строгая ограниченность в метраже продиктовала нам необходимость сосредоточить свой рассказ на жизни одного из народов, населяющих далекие окраины страны. Мы покажем, какие огромные перемены произошли за пятьдесят лет в жизни чукчей. Через интервью охотника Николая Кинты, председателя сельсовета поселка Нунямa, мы поведуем зрителям о том, что жители этого поселка давно забыли, что такое яранга, и живут в новых удобных домах, расскажем, как их дети учатся в школе и получают высшее образование, как выросла новая национальная интеллигенция. С экрана прозвучат стихи молодой поэтессы Антонины Кыматваль. В заключение новеллы член Верховного Совета Анна Дмитриевна Нутэтыгрэнэ ответит на вопросы о перспективах развития Чукотского национального округа.

Тему претворения в жизнь ленинского декрета о земле мы раскроем на материале освоения Голодной степи в Узбекистане. Это будет рассказ о том, как советские люди в крайне тяжелых условиях построили каналы, привели воду в сожженную солнцем бесплодную пустыню и вернули плодородие иссушенной почве, как зацвели сады там, где еще недавно расстилались безбрежные пески.

Навстречу Шестому Московскому...




В. Баскаков, генеральный директор
VI Московского международного кинофестиваля

Традиции Московских кинофестивалей — десять лет. Я говорю «традиции» потому, что Московский международный сразу же — как только он возник летом 1959 года — стал фестивалем необычным, особым, совсем не похожим на другие международные киносмотры, хотя среди них есть весьма почтенные и авторитетные.

В чем же эта особенность, эта своеобычность? Я думаю, прежде всего в том, что он с самого начала (причем с нарастающей силой) являлся фестивалем массовым, народным. Правда, и у нас было жюри и присуждались премии. То обстоятельство, что среди лауреатов фестиваля такие разные художники, как Григорий Чухрай и Канэто Синдо, Сергей Бондарчук и Федерико Феллини, Сергей Герасимов и Золтан Фабри, безусловно говорит об общественном и художественном значении решений жюри.

И все же главная примечательная черта Московских фестивалей — это встречи художников всех континентов, разных направлений и традиций, художников многоопытных и совсем молодых с огромной зрительской аудиторией. Не только в гигантском зале Кремлевского Дворца съездов, но и в больших московских кинотеатрах и клубах происходят эти встречи.

Заметим кстати, что в последние два года многие фестивали мира проходят в обстановке демонстраций, протестов, обструкций. Иные из этих киносмотров были сорваны. Мы сейчас не будем вдаваться в причины упомянутых событий — ясно, что это одно из проявлений кризисного состояния, в котором находится буржуазный кинематограф. Но любопытно, что те, кто протестовал против устоявшихся форм проведения фестивалей, заявляли: это смотры для избранных, для людей в смокингах, этим смотрам не хватает воздуха, зрителей, дискуссий.

Я не буду, повторяю, судить об этих фестивалях, тем более что многие из них имеют давние традиции.

Но снова скажу: наш Московский фестиваль — это фестиваль полностью демократичный, здесь происходят встречи, дискуссии, а фильмы просматривает взыскательная аудитория — рабочие, служащие, интеллигенты, люди всех возрастов и профессий. Помнится, нас даже критиковали в западной печати за эту массовость и за эти встречи. Теперь, в свете событий, происшедших на иных фестивалях, об этой критике вспоминаешь с улыбкой.

Вместе с советским актером Серго Закариадзе на сцену Кремлевского Дворца за получением награды фестиваля поднималась София Лорен. Московские зрители встречались с Федерико Феллини и Стэнли Креймером, Эрвином Гешоннеком, Йорисом Ивенсом, Микеланджело Антониони и Сатьяджитом Рэем, Джиной Лоллобриджидой и Джульеттой Мазиной, Элизабет Тейлор и Тосиро Мифунэ, Анджеем Вайдой и Ежи Кавалеровичем, Джеком Леммоном и Рек-

сом Гаррисоном, Лесли Карон и Бурвилем, Мартином Фричем и Ионом Попеску-Гопо, Раджем Капуром и Сембеном Усманом и многими другими мастерами кино всех континентов.

Каждый из этих деятелей — большое явление национальной кинематографии, и приезд даже одного из них на любой из фестивалей был бы событием.

Почему же столь много таких занятых и таких известных в мире людей, отложив свои дела, приезжали в Москву? Думается, потому, что здесь, в Москве, многие честные художники Запада хотели лучше понять, оценить, почувствовать новый социалистический мир и новое для них искусство.

Московский фестиваль с убедительной силой показал мощный творческий рост киноискусства социалистических стран; многие из фильмов, представленных этими странами, были заслуженно удостоены самых высоких наград. Московский фестиваль — это место, где охотно показывают свои произведения кинематографисты развивающихся стран Азии и Африки. Приезжая в Москву, деятели кино этих стран изучают опыт работы московских киностудий, ВГИКа, Союза кинематографистов, организаций проката.

Мировые киносмотры, уже прошедшие в Москве, показали, что девиз фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» близок прогрессивным кинематографистам всего мира.

Ныне экранное искусство Запада переживает сложные и бурные события. Сейчас, как никогда раньше, в печати Франции, Италии много говорится о кризисных явлениях, о захвате европейского кинорынка американскими киномонополиями, об измельчании тематики фильмов, о внедрении в сознание кинозрителей культа насилия и аморальности.

Известно и другое. Реалистическому искусству, которое имеет такие славные традиции во французском и итальянском кинематографе, не очень удобно приходится на экранах, захваченных иными влияниями. И здесь речь идет не только о коммерческих поделках, но и о фильмах крупных художников, порвавших с реализмом и увлекшихся живописанием людских аномалий и психологических бездн.

По свидетельству французской и итальянской печати, в европейском киноделе господствует «система локомотива». Американские прокатные компании финансируют английские, итальянские, французские фильмы, проникая тем самым на европейский экран. И кроме того, они пробивают дорогу и для чисто американской продукции.

Итак, вся картина европейского экрана за последние годы трансформировалась. Фильмов, которые ставят какие-либо социальные проблемы, или даже фильмов, в которых есть отзвуки реальной жиз-

ни людей, становится все меньше и меньше. Зато появились в обилии псевдореалистические фильмы — в них есть жизненный антураж (обычно они снимаются на натуре), есть конфликт с порывами к реальности, заняты актеры, прошедшие школу серьезного кинематографа, но в этих фильмах нет жизни, нет подлинной правды, нет даже робкого стремления взглянуть жизни в глаза. А в обилии включенные в ткань картин эротизм и насилие относят эти фильмы, поставленные людьми многоопытными и часто одаренными, к буржуазному кинематографу.

Очень часто и те художники, которые публично декларируют свое презрение к буржуазному правопорядку и произносят даже революционные фразы, в своем творчестве оказываются в плену анархизма и индивидуализма, в плену той же, несколько задрапированной буржуазности.

Однако, и это тоже надо видеть, река прогрессивного искусства не иссякла. В Италии, во Франции, в США, Японии появляются картины, исполненные правды, стремления ответить на жгучие вопросы современности, сказать ясное свое суждение о явлениях жизни, бороться за человека.

На Московских фестивалях, в конкурсных и внеконкурсных просмотрах, на встречах и дискуссиях, в печати эти традиции в западноевропейском и американском кинематографе всегда находили поддержку и внимание. Нет сомнения в том, что они найдут поддержку и на Шестом фестивале.

Есть еще одна важная особенность предстоящего фестиваля, о которой я хочу сказать. Он проводится в канун празднования 50-летия советской кинематографии — 27 августа 1919 года В. И. Лениным был подписан декрет о передаче кинопромышленности в ведение государства.

Сейчас весь мир признает значение революционных традиций советского кинематографа для судеб мирового экранного искусства.

Наши гости, которые приедут в Москву из самых разных стран мира, смогут ознакомиться и с классическими произведениями советского кинематографа и с новыми работами многонациональной советской кинематографии. Я думаю, эти просмотры заинтересуют гостей.

Я ничего не сказал о порядке проведения фестиваля. Но, думаю, он уже теперь широко известен, как и известно московское гостеприимство. Традиция встреч со зрителями, дискуссий, бесед, экскурсий — эта традиция, я хочу здесь повториться,— главная для кинофестиваля в Москве.

Зарубежные кинематографисты — гости Советского Союза

Из редакционного дневника

Каждые два года на Международные кинофестивали в Москву приезжают участники и гости из десятков стран мира. Московские фестивали стали подлинными праздниками киноискусства. Но и в промежутки между ними, в рабочие будни, устанавливаются новые и крепнут старые связи, повседневные профессиональные и личные контакты между советскими кинематографистами и их коллегами и друзьями из братских социалистических стран, с представителями молодых кинематографий Азии и Африки, с прогрессивными режиссерами, актерами, кинокритиками из капиталистических стран Запада. Зарубежные кинематографисты приезжают в Советский Союз по разным поводам — по приглашениям Союза кинематографистов СССР и Комитета по кинематографии, для участия в проводимых в СССР Неделях национального кино, на Ташкентский международный кинофестиваль, для работы по созданию фильмов совместного производства, наконец, просто как туристы — для отдыха и знакомства с нашей страной и нашим кино.

Со многими из зарубежных кинематографистов, посетивших Советский Союз за последнее время и представляющих разные кинематографические профессии и разные страны, беседовали корреспонденты «Искусства кино».

Помещая здесь несколько бесед-интервью, мы надеемся, что они помогут читателям журнала познакомиться с работой, планами, художественными взглядами наших гостей из-за рубежа. И вместе с тем позволят судить о все расширяющихся дружеских связях с иностранными режиссерами, актерами, всеми кинематографистами, стремящимися к искреннему и деловому упрочению сотрудничества между кинематографом своих стран и многонациональным кинематографом Советского Союза.

Васил Мирчев

Болгарский режиссер Васил Мирчев работает в разных жанрах. Он снял документальную картину об Исландии и сатирический телефильм «Осел», поэтическую документальную ленту, посвященную IX съезду БКП и короткометражку о водном спорте, художественную картину «Мужчины» — о нравственном кодексе современных молодых людей и документальный фильм «Продолжает жить» — о возрождении фашизма в Западной Германии, экранизировал повесть Георгия Караславова «Танго», посвященную дням войны. Что объединяет его работы, кажущиеся такими разными? Что ищет он в киноискусстве?

— Большинство моих документальных фильмов посвящено молодежи и ее проблемам, они оптимистичны, я стараюсь передать в них свою веру в людей. А в художественных картинах я чаще всего подвергаю анализу темные человеческие инстинкты, говорю об экзекуциях, тюрьмах, насилии. Эти две стороны жизни современного мира, их противостояние и борьба, их непримиримость меня постоянно волнуют как художника и гражданина. Эти проблемы я затронул еще в своей дипломной работе в Лодзинской киношколе — полнометражном фильме «Инквизиция» по книге Анри Аллега «Допрос под пыткой». С тех пор я сделал много картин, но мысль об этом противоречии не оставляла меня никогда. Доказательством тому моя последняя работа — художественный фильм «Танго».



Эта картина получила приз за режиссуру на последнем фестивале болгарского фильма в Варне. «Танго» — экранизация одноименной повести Георгия Караславова, написанной в 1948 году, произведения, которое в Болгарии знают все. Повесть не раз издавалась и в Советском Союзе.

— Главная мысль этого фильма, действие которого происходит в конце второй мировой войны, — говорит Мирчев, — сконцентрирована в его последнем кадре, где фашистские солдаты, взяв винтовки наизготовку, ждут команды, чтобы стрелять в осужденных. Мы всматриваемся в лица палачей и не видим в них ничего отталкивающего — обычные крестьянские парни. Под влиянием определенных социальных, исторических причин в их сознании произошло абсурдное смещение понятий:

смерть, убийства стали нормой. Ради этой мысли и поставлен фильм.

— Теперь, после того как вы рассказали о своем последнем фильме, вернемся к тому, как вы пришли в кино, к вашей биографии.

— Я родился в 1927 году. В сорок седьмом стал фотографом на студии. Работал в лаборатории цветного кино, одновременно учился политэкономии в Высшем техническом институте. В 1957 году поехал в Польшу — в Лодзинскую киношколу. Сначала учился на оператора, потом — на режиссера. Моим наставником был ныне покойный Анджей Мунк. Диплом я готовил уже под руководством Ежи Боссака. Закончил школу в шестьдесят первом году.

Первый самостоятельный фильм «Сон» снял как режиссер и оператор еще студентом. ЦК Союза социалистической молодежи Польши присудил мне за него премию. Потом поехал для изучения советского опыта в Москву. Всего в Польше я снял одну полнометражную и пятнадцать короткометражных картин.

Вернувшись в Болгарию, поставил телевизионную новеллу «Осел» по сценарию Стефана Цанева. Это сатира на человеческие слабости. Фильм долго не сходил с экранов, и до сих пор зрители знают меня больше по этой картине, чем по другим. В Болгарии я поставил много короткометражных и один полнометражный документальный фильм — «Продолжающаяся поэма», который считаю лучшей своей документальной работой.

Он посвящен IX съезду БКП. Но прямо о съезде нигде не говорится. Тема картины — революция и поэзия. Я использовал хронику времен Октябрьской революции. Появление Ленина на широком экране производило сильное впечатление. Дикторского текста не было. Вместо него звучали стихи. На контрапункте изображения и стихотворного слова и был построен фильм.

Мой первый художественный фильм назывался «Мужчины». Это было спорное произведение; но мне принес удовлетворение его успех у зрителей: очереди у касс в Болгарии случаются не часто.

...Васил Мирчев полон планов.

Его интересуют разные эпохи, жанры, темы. Но все его произведения пронизывает одна мысль: что надо сделать, чтобы человек повсюду стал Человеком.

С. МАРКОВ

Фестиваль приветствуют...



Актер Антал ПАГЕР *(Венгрия)*

Сердечно приветствую участников Московского кинофестиваля 1969 года и желаю, чтобы в борьбе за гуманизм и мир, ведущейся средствами искусства, были достигнуты новые успехи.

Режиссер Конрад ВОЛЬФ *(ГДР)*

Вообще я скептически отношусь к фестивалям, ибо мне кажется, что в последние годы во многих странах они отстают от насущных творческих и политических проблем. События последнего времени показали, что одно из главных актуальных требований, выдвигаемых перед художником эпохой,— служить своим творчеством сплочению лагеря социализма, бороться за торжество принципов интернационализма. Вот почему мой скептицизм кончается, когда я думаю о Московском кинофестивале. Его благородный девиз соберет в Москву флаги многих государств. Я верю, что VI Московский фестиваль послужит этой важной цели и тем самым поможет развеять тревоги и осуществить надежды нашего времени.

Зарубежные кинематографисты — гости Советского Союза



Феликс Мариашши

Феликс Мариашши привез в Москву свой новый фильм с трудно переводимым названием, которое приблизительно означает «Злоумышленники». Речь в нем идет об отпетых военных преступниках, по существу, о зарождении фашизма в Венгрии после подавления революции 1919 года и прихода к власти режима Хорти — первого полуфашистского режима в Европе.

Фильм этот решен в сатирически-гротесковой манере, которая ранее не была свойственна этому видному венгерскому режиссеру, тяготевшему в прежних работах к психологическому кино.

Поэтому, когда мы встретились с ним для беседы, я прежде всего спросил:

— Как связан ваш новый фильм с предыдущими? Насколько мне известно, раньше вы не обращались к истории и излюбленной темой вашего творчества была современная жизнь рабочего класса Венгрии?

— «Злоумышленники» — мой восемнадцатый фильм. Первый игровой фильм «Анна Сабо» о жизни венгерских рабочих я поставил в 1949 году. Меня всегда, тогда и теперь, глубоко интересовала рабочая тема, человек в процессе труда, взятый в морально-этическом плане. Лишь однажды, три года назад, я обратился к жанру киносатиры, когда создал фильм «Фиговый листок» о нравах современного захолустного городка.

Нынешний фильм скорее примыкает к тому новому направлению в венгерском кино, суть которого заключается в детальном и непредвзятом исследовании прошлого своей страны. Сторонники этого направления стремятся показать историческую действительность такой, какой она была, даже в том случае, если это задевает националистические амбиции. Такими были фильм Андраша Ковача «Холодные дни» (в советском прокате «Облава в январе»), а также некоторые картины Миклоша Янчо и других мастеров.

Попавший в мои руки дневник одного из столпов хортистского режима Пала Пронаи заинтересовал меня тем, что давал возможность показать, какие мелкие и ничтожные себялюбцы делали «большую политику» и вершили кровавые дела в эпоху Хорти. Дегероизация политиканов, проводивших белый террор и установивших в Венгрии 20-х годов атмосферу шовинизма, антисоветизма, насилия и антисемитизма,— главная цель фильма.

— Вы считаете это новое в киноискусстве направление «национального самопознания» плодотворным для идейного и эстетического воспитания нового человека?

— Безусловно. Ведь для того, чтобы идти вперед, к лучшему будущему и чтобы лучше осознать современность, необходимо проанализировать прошлое, узнать его во всей полноте и сложности. Это я считаю очень важным.

— Можно ли говорить о существовании отдельных школ и направлений в венгерском кино, правомерно ли утверждать, что такой-то художник принадлежит к данной школе, а такой-то к иной?

— Когда я говорил о новом направлении в венгерском кино, то употребил это понятие условно. Своеобразная черта венгерского кинематографического развития состоит не в противоборстве школ, а в том, что каждый художник действует по-своему, старается честно и в соответствии со своим дарованием выразить волнующую его тему, причем выразить в такой манере, которая свойственна только ему одному. Каждый из нас работает в своем индивидуальном ключе. Нельзя, например, сравнивать Янчо с Фабри или Келети с Ковачем, хотя всем им присуще и нечто общее. Однако каждый из них работает по своему методу, понимая, что в искусстве нет единых рецептов и каждая тема требует своей особой формы. Я, к примеру, в своем последнем фильме применил странное даже для самого себя сочетание сатирического гротеска в изображении темы насилия с психологической трагедией в передаче внутреннего мира тех молодых офицеров, которые оказались жертвой хортистской демагогии и своих националистических иллюзий.

— Последний, традиционный вопрос: ваши ближайшие планы?

— Хочу сделать картину, в которой попытаюсь взглянуть глазами нынешней молодежи на 1945 год и на все, что произошло вслед за ним. Что и как видит нынешняя молодежь в нашем недавнем прошлом и настоящем, что унаследовала она от своих отцов и матерей.

А. ГЕРШКОВИЧ

Франчиск Мунтяну

Румынский режиссер Франчиск Мунтяну в Москве был раз тридцать по разным поводам: как один из руководителей румынской Ассоциации кинематографистов (он ее вице-президент), как писатель, чьи произведения переведены на русский язык и пользуются симпатией советских читателей, как соавтор сценария «Туннель» (совместная румыно-советская постановка), как режиссер этого фильма, и, наконец, сейчас он приехал для работы над новой совместной постановкой.

— Франчиск, я слышала, что на этот раз вы задумали снять музыкальный фильм. Много лет вас волновала военная тема, разговор о мужестве, о мужской дружбе на войне. Лучшие ваши фильмы «В четырех шагах от бесконечности», «Туннель», получившие широкое зрительское признание, рассказывают о войне. И вдруг — музыкальный фильм. И, наверное, комедия? Почему?

— Представьте себе, я давно уже мечтаю сделать музыкальную комедию. Не потому, что мне наскучила военная тематика или меня не волнуют больше мои герои — мужественные, неразговорчивые люди моего поколения, выросшего в суровую военную годину. Вовсе нет. Просто мне кажется, что у нас явная нехватка комедий, а хороших — тем более. Зрительский же спрос на этот жанр чрезвычайно велик. Говоря языком экономики — спрос явно превышает предложение. Вот я и обратился к руководству «Мосфильма» с предложением снять вместе музыкальную комедию. И встретил горячую поддержку.

Должен сказать, что вопрос о совместных постановках обсуждался осенью прошлого года на совещании кинематографистов социалистических стран. Теперь мы приступаем к его конкретному решению. Как вице-президент румынской Ассоциации кинематографистов я стремлюсь наладить тесные контакты с кинематографистами других социалистических стран. Я надеюсь, что такие контакты, взаимные обмены сценаристами, режиссерами, актерами войдут в повседневную практику наших студий, станут доброй и крепкой традицией.

— Что касается «Мосфильма», у вас с ним прочные связи. Надо думать, что на сегодня уже определился и круг участников съемочной группы вашего фильма?

— Конечно. Прежде всего, я нашел своих друзей, с которыми работал над «Туннелем». Это операторы Александр Шеленков и Иоланта Чен Ю-лан. В качестве соавторов «Мосфильм» предложил мне двух молодых сценаристов — Дмитрия Иванова и Владимира Трифонова. Их хорошо знают советские телезрители: они авторы и ведущие утренних музыкально - развлекательных передач. По своей творческой манере эти передачи близки жанру музыкального ревю, а это как раз то, что нам нужно.

— А композитор? Ведь, наверное, в вашем фильме музыка — главное, она его цементирует, составляет его плоть и душу.

— Конечно, музыка — основа нашего фильма. Мы даже название ему дали музыкальное — «Песни моря». И музыка в основном уже готова. Мы с композитором Темистокле Попа, очень популярным не только у нас в стране, но и за рубежом, работаем над ней около года. Мне кажется, он написал музыку мелодичную, напевную, легко запоминающуюся и очень современную. Забегая вперед, скажу, что мы уже нашли исполнителя на главную роль — это румынский эстрадный певец Дан Спэтару. Недавно с успехом прошли его гастроли в Москве, он участвовал в концерте «Мелодии друзей». Ему 27 лет, у него красивый, мягкого тембра голос, современная манера исполнения, актерский темперамент и вполне киногеничная внешность...



— Подождите, Франчиск, мы уже заговорили о герое, а вы ведь еще ни слова не сказали о сюжете или хотя бы о теме вашего фильма.

— Сюжет чрезвычайно «оригинален». Юноша влюбляется в девушку. Он румын, она русская. Они оба поют и собираются участвовать в международном фестивале самодеятельных коллективов. Фильм мой, как вы догадались, о молодежи.

— Где происходит действие?

— Везде. В Москве и в Бухаресте. В Сочи и в Мамае. В мечтах и в реальности. В двадцатом веке и в веке восемнадцатом. Словом, везде, куда заведет моих героев их фантазия, их мечта, их реальная жизнь. Мы выбрали героями фильма молодежь, ту, что радуется жизни, полна энергии, дерзких замыслов и бодрости.

Е. АЗЕРНИКОВА



Сакси Сбонг

Еще несколько лет назад в Камбодже хотя и создавались фильмы, но национальной кхмерской кинематографии, по существу, как целого, не было.

Она стала возникать благодаря усилиям принца Нородома Сианука.

Камбоджийская актриса Сакси Сбонг рассказывает:

— Сначала делались только короткометражные видовые фильмы, посвященные древним архитектурным памятникам, национальному балету, столице государства Пном-Пеню, морским и горным курортам, фольклору, гостеприимству кхмеров. Потом принц Нородом Сианук начал снимать художественные картины. Первая из них называлась «Апсара». Цветная и широкоэкранная, она посвящена современной Камбодже.

— Камбоджийское кино,— продолжает свой рассказ Сакси Сбонг,— развивается по двум линиям: одна фольклорная, другая — актуальная, остро-политическая. К первой относится «Маленький принц». Ко второй — «Преа Вихир» и «Тень над Ангкором». Первая появилась потому, что мы хотим показать миру самобытное искусство кхмеров, душу народа. Вторая — потому, что Камбоджа окружена соседями, которые нарушают ее границы, устраивают заговоры и провокации. Фильмы, построенные на фактическом материале, помогают нам разоблачать заговоры империалистов.

...В титрах, предшествующих фильму «Маленький принц», Нородом Сианук посвящает его «крестьянам и крестьянкам с выражением самой глубокой признательности за их постоянную поддержку». Сбонг, которая в фильме исполняет роль тетушки Маленького принца, рассказывает:

— В главной роли снялся сын главы государства принц Нородом Сианук. Ему сейчас 16 лет, это его первая большая роль в кино. Оператор фильма Сом Сам Ал — лучший оператор страны, проучившийся семь лет в Париже. Затем он снимал картину «Тень над Ангкором», которая, как и «Преа Вихир», рассказывает о борьбе кхмерского народа с происками агентуры империалистических государств.

... «Преа Вихир» по жанру — фильм приключенческий, основанный, однако, на действительных событиях — заговоре генерала Дап Чуона и ЦРУ. Агент ЦРУ полковник Мэнсдэйл (французский актер Рене Лепорт) при пособничестве южновьетнамского офицера и южноамериканского дипломата добивается, чтобы продажный и вероломный генерал Мхульних (артист Ном Нем) совершил государственный переворот ради присоединения Камбоджи к лагерю империализма. Сам принц Нородом Сианук снялся в роли офицера, главы «Второго бюро», разоблачающего заговор. Роль женщины, посла одной латиноамериканской страны, зависимой от США, играет супруга главы государства Моника Сианук.

— Как вы стали киноактрисой?

— Я работала стюардессой на международных авиалиниях. В самолете на меня обратил внимание один француз. В Пном-Пене на аэродроме он подошел ко мне и спросил, не хочу ли я сниматься в фильме. Это был режиссер Марсель Камю. Это было в 1962 году. Я стала первой кхмеркой, которая приняла участие в иностранном фильме — в «Райской птице» Камю. Потом я еще раз снималась у иностранного режиссера — у Пьера Шендорфера в картине «317-й взвод». Шендорфер показал колониальную войну такой, какой она была на самом деле. В картине есть сцена, когда французские солдаты уже после окончания войны врываются в камбоджийскую деревню, чтобы грабить и убивать. Я играла кхмерскую крестьянку — робкую, отзывчивую, скромную.

— Это ваше амплуа?

— Совсем напротив. В камбоджийских фильмах, следуя фольклорной традиции, персонажи часто делятся на носителей Добра и Зла. Зло всегда олицетворяет женщина — это и есть мое амплуа. Я играю женщин властных, суровых и несчастных в любви.

— Как осуществляется кинопроизводство в Камбодже?

— У нас есть свои актеры, режиссеры, операторы, свой технический персонал. Снимаем мы у себя, проявляем пленку во Франции, монтируем у себя, а печатаем копии опять во Франции.

М. СЕНИН

Магда Кемаль

Об актрисе из Объединенной Арабской Республики Магде мы слышали больше, чем видели ее на экране; в прокате была только одна картина с ее участием, и то давно. Да еще несколько фильмов показывалось на Неделях египетского кино в Москве.

— В скольких фильмах вы снимались?

— Почти в шестидесяти.

— Как это началось?

— В тринадцать лет я снялась в фильме «Подростки». Я родилась в богатой мусульманской семье, которая вела замкнутый образ жизни. Когда я сказала, что меня пригласили сниматься в кино, разразился скандал: год мне не разрешали выходить из дома. Тогда на работу в кино смотрели как на дело, недостойное порядочного человека. И все же, как видите, я настояла на своем. Но окончательно смирились родные позже, когда пришел успех.

— Какой фильм принес вам наибольший успех?

— «Где моя жизнь?»

...В этом фильме, который впервые познакомил советских зрителей с Магдой, актриса демонстрирует широту своего творческого диапазона. Вначале ее героиня — резвая, бездумная школьница. В конце фильма, выйдя замуж за старого и богатого опекуна,— это страдающая женщина, расплачивающаяся за свой легкомысленный поступок.

— В последнее время, — говорит Магда, — в нашем кино наметились серьезные изменения: кинематографисты стремятся приблизиться к судьбам простых людей, рассказать о тех переменах, которые происходят в их жизни.

...Эти слова актрисы подтверждают и некоторые фильмы с ее участием, которые мы видели. Одновременно с картиной «Где моя жизнь?» демонстрировался фильм «Наша зеленая земля». Его герои — феллахи, изнывающие от изнурительного труда на помещичьих полях, но пожинающие лишь нищету и бесправие. Крестьянин Ибрагим (Шукри Сархан) и его жена Амина (Магда) пытаются противостоять помещику, вступают с ним в безнадежную борьбу. Игра Магды в этом фильме производит сильное впечатление. Она создает образ скромной, любящей и стойкой деревенской женщины, верной подруги Ибрагима. За эту роль актриса получила диплом Карлововарского фестиваля.

У Магды много международных премий. Правительство ОАР наградило ее орденом Республики «За заслуги в области искусства». Но самое большое число наград принес ей фильм режиссера Юсефа Шахина «Джамиля». Картина, поставленная по рассказу Юсуфа Ас-Сибаи, посвящена героической дочери алжирского народа Джамиле Бухайред, которую французы называли алжирской Жанной Д'Арк, а сами алжирцы — Зоей. Экран показал все этапы ее жизни — школьница, осознающая свое место в борьбе народа за освобождение, связная у партизан, бесстрашный боец. И, наконец, финал картины— суд над Джамилей.

Действие разворачивается неторопливо. Это подчеркивает документальную манеру игры Магды, в которой отсутствуют внешние эффекты. Кажется, камера следит за живой Джамилей, за всеми перипетиями ее трудной судьбы. Хрупкая на вид, большеглазая, Магда дает почувствовать несгибаемость характера своей героини.

Картина «Джамиля» стала политическим актом. Ведь фильм вышел еще тогда, когда героиня сидела в тюрьме.

Магда рассказывает:

— Я приехала с этой картиной в Москву на Первый международный кинофестиваль. Но так как французская делегация возражала против демонстрации фильма в официальной программе, его показывали на общественных просмотрах. Потом меня поздравляли даже члены французской делегации. Один из



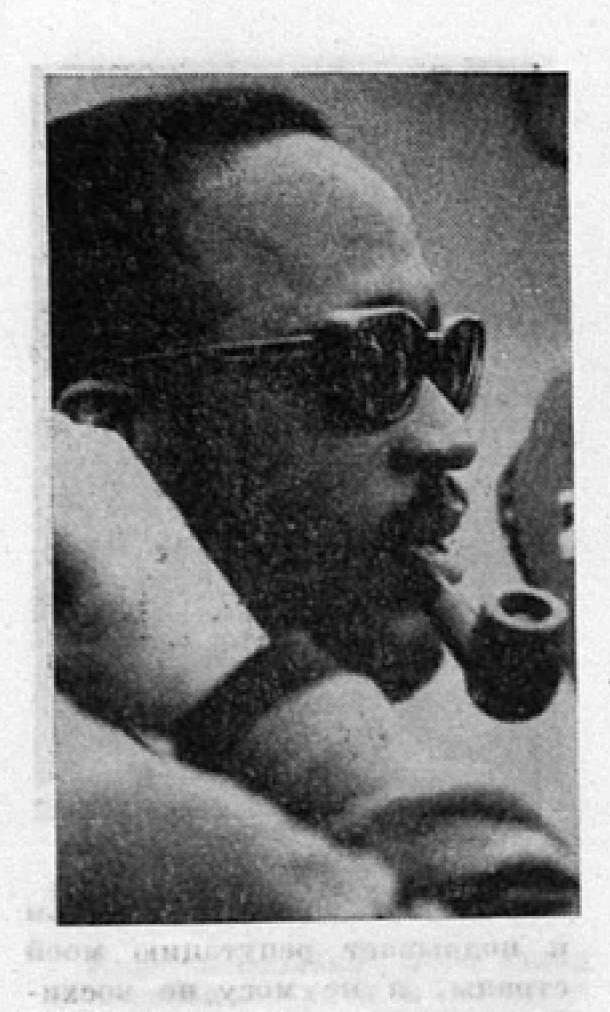
них сказал: «Хотя этот фильм и подрывает репутацию моей страны, я не могу не восхищаться его высоким артистизмом».

Теперь, спустя десять лет, взыскательный зритель может обнаружить некоторые недостатки этой картины — прежде всего сентиментальность, так не вяжущуюся с суровостью подлинных событий. Магда согласна с этим. «Может быть, я была такой слезливой,— шутит она,— оттого, что для сцены суда меня остригли наголо, и мне очень жаль было своих волос». И все же для творческого пути актрисы участие в этом политическом фильме — важный этап.

Магда популярна на арабском Востоке. Она довольна своими ролями, своим положением одной из ведущих египетских киноактрис. Ей хочется только расширить рамки амплуа. Впервые в жизни она приступает к работе над комедийной ролью. Недавно снялась в картине «Человек, которого я люблю», приобретенной для демонстрации в нашей стране.

Новая большая работа актрисы — участие в индийско-египетском фильме по произведениям Омара Хайяма.

С. ИВАНОВ



Сембен Усман

В 1964 году в одном из московских кинотеатров были показаны ленты молодых сенегальских кинематографистов, членов киносекции при Министерстве информации. Лучшей из этих работ была картина Сембена Усмана «Извозчик» — авторская экранизация новеллы «Бором сарет». Злоключения дакарского шофера, работающего в богатых кварталах, режиссер изображал в ключе поистине трагическом. Доподлинность атмосферы, симпатия к человеку из народа, гуманизм ленты позволили критикам говорить, что «Извозчик» напоминает знаменитых «Похитителей велосипедов». Картина Усмана по достоинству получила приз на фестивале в Турине. В следующем году премиями на фестивалях в Туре и Локарно была отмечена короткометражная лента Усмана «Ниайе» (название местности вблизи Дакара). Она посвящена деревне, драмам, порожденным распадом патриархального уклада жизни. Жюри Локарнского фестиваля отметило «правдивость сюжета и моральное мужество» автора.

На Пятом московском кинофестивале вне конкурса показывалась созданная Сембеном Усманом первая полнометражная африканская художественная картина «Негритянка из...». Жорж Садуль писал тогда: «Премьера эта войдет в историю кино: за 70 лет его существования — это первая картина, созданная африканцем». «Негритянка из...» — в отличие от короткометражных лент Сембена Усмана — не является авторской экранизацией, но органично связана с проблематикой его новелл и романов.

Сюжет несложен. Сенегальская девушка Ева после тщетных поисков работы на родине нанимается служанкой во Францию. Живя в одиночестве, не видя счастья, она кончает с собой. Это ее протест против угнетения людей с черным цветом кожи. Ни хозяева, ни полиция не могут понять причин, которые привели девушку к трагедии. Хозяин навещает родных горничной, отдает заработанные ею деньги, но все, кто знал Еву — и родные и соседи, отворачиваются от него... Эта картина получила «Серебряную антилопу» Всемирного фестиваля негритянского искусства в Дакаре, Большой приз Первого международного кинофестиваля в Карфагене, премию Жана Виго в Париже, ежегодно присуждаемую лучшим работам молодых кинематографистов.

В прошлом году Сембен Усман поставил картину «Почтовый перевод», получившую премию Венецианского и диплом Ташкентского фестивалей. Это экранизация его собственного романа (он печатался в № 8 журнала «Иностранная литература» за 1966 год).

Я беседовал с первым режиссером африканского кино Сембеном Усманом после премьеры картины в Советском Союзе.

— Скажите, пожалуйста, несколько слов об истории возникновения картины.

— У нас был очень скромный бюджет. Французская Комиссия по делам культуры выделила деньги на съемки фильма, сценарий которого должен был определиться в результате состязания кинематографистов Франции и франкоязычной Африки. В конкурсе участвовало сорок сценариев. В конце концов был принят мой. Я получил кредит в размере тридцати миллионов старых франков, после чего мог вести переговоры с продюсерами: европейские студии не доверяют африканцам, но испытывают почтение к деньгам. Правда, Комиссия по делам культуры поставила условие, по которому большая часть этих средств должна была остаться во Франции. Найти фирму, которая согласилась бы сотрудничать с нами, тоже оказалось непросто: одни требовали финансовые гарантии, другие — внести изменения в сценарий. Теперь все позади.

— Располагали ли вы необходимой производственной базой, а также творческими и техническими кадрами?

— Скорее, это было «партизанское» кино. Специалистов сенегальцев очень мало — это одна из серьезных наших трудностей. Каждому из нас приходилось делать все и работать за десятерых. Профессионалом в полном смысле слова был только приглашенный нами оператор, а исполнитель главной роли Макуредиа Гуайе — дакарский рабочий. Снимавшиеся у нас Юнус Н'Диай и Исса Н'Янг — любительницы, не имевшие никакого опыта работы в кино. Да и большинство членов группы впервые оказалось на съемочной площадке. Мы снимали без грима и декораций. Служащие дакарских учреждений, заснятые в привычной для них обстановке, играли самих себя. Жители Медины (района сенегальской столицы, где живут только негры) тоже снимались «у себя дома», в своей обычной одежде. Два месяца с большим подъемом мы работали над картиной, нам помогали все: и власти, и простой народ. Поэтому можно сказать, что «Почтовый пере-

вод» — коллективное произведение.

Что касается технической базы, то у нас ее просто нет. Нет ни пленки, ни монтажных столов, ни камер, ни лабораторий. Чтобы проявить отснятую пленку, ее посылают в Париж.

— В чем вы видите нравственный, философский смысл фильма?

— Для нас искусство экрана имеет прежде всего политическое значение: у кино гораздо больше приверженцев, чем у любой церкви или политической партии. Оно способствует умственной деколонизации Африки. Этот процесс приобретет размах лишь тогда, когда африканцы будут видеть на экране свою собственную действительность. Картина показывает национальную буржуазию, появившуюся в некоторых африканских государствах, которая не владеет еще большими фабриками и заводами, но начинает уже захватывать недвижимость, принадлежащую беднякам. Два мира показаны в фильме — мир черной буржуазии, получившей образование на Западе, и людей, сохранивших и продолжающих лучшие народные традиции. Нравственная чистота старого дакарца Дьенга сталкивается с капиталистической моралью некоторых его соплеменников. У героя только два пути — или стать таким же вором, как эти бездушные чиновники, или бороться с ними за себя и за свою семью. Это подлинно африканская ситуация, наша проблема, наша борьба.

— Многие восприняли фильм как притчу о человеке, на которого внезапно свалились деньги.

— Пусть. В конце концов, современная культура зиждется на традициях прошлого, запечатленных в сказках, легендах, притчах. Дело зрителя — как воспринять картину. Это не меняет главного вывода — перед Ибрагимом Дьенгом только два пути.

Фильм «Почтовый перевод» имеет политическое значение, это выражение нашего желания изменить мир, в котором мы живем. Народ должен осознать свои проблемы. Он видит на экране комедию, которая оборачивается трагедией, и не может не задуматься над ней.

Разумеется, не следует замыкаться в чисто африканских рамках, нужно пользоваться всей суммой традиций, выработанных человечеством. На этой основе должно рождаться новое африканское искусство. В противном случае мы пойдем не вперед, а назад. Если бы это было не так, «Почтовый перевод» был бы интересен только африканцам, а мы хотим снимать картины для всего мира. Поэтому мы придаем такое большое значение участию в московских фестивалях: учимся делать фильмы, понятные и близкие своему народу и всему человечеству.

— Вы и в дальнейшем будете сценаристом своих фильмов?

— Я прежде всего писатель и всем другим видам творчества предпочитаю литературу. Роман, как я считаю, по сравнению с кинематографом более высокая ступень познания и отражения мира. Мои фильмы не достигают уровня моих же литературных произведений. Но я живу в Африке, где девяносто процентов людей неграмотны, им недоступны даже газеты. Своя письменность у нас только создается. Французского языка восемьдесят пять процентов населения не знает. А с помощью кинематографа я могу говорить с миллионами. Чтобы обращаться к африканцам, я должен пользоваться языком экрана, хотя это несравненно труднее для меня. Известные слова Ленина о кино чрезвычайно актуальны и для нас.

В дальнейшем я буду и ставить фильмы и работать над книгами. Кино для меня стало продолжением литературы. Когда я снимал короткометражку «Ниайе», то ночью писал новеллу, а днем ставил по ней картину. Кино в Африке зародилось недавно, поэтому у нас еще нет разделения на сценаристов и режиссеров — мы все авторы наших фильмов. Я считаю, что полнометражные фильмы нужно ставить по новеллам, а не по романам: при экранизации романа возникает слишком много проблем, а новеллу, напротив, можно развивать.

Кинематограф помогает мне и как писателю: учит лучше видеть вещи, писать короткими, сжатыми фразами, сокращать лишнее.

— Как отнеслась к «Почтовому переводу» сенегальская публика?

— Она еще не видела его. Прокат — наша главная проблема. В стране сорок кинотеатров (из которых пятнадцать в Дакаре). Тридцать четыре из них принадлежат западным компаниям, интересующимся только прибылью и прокатывающим американские, итальянские вестерны с перестрелками, полицейские фильмы с погонями, псевдоисторические боевики. Мы еще не в состоянии национализировать прокат. Сельское хозяйство уже национализировано, а торговля и промышленность еще в руках иностранных фирм. Сейчас мы хотим добиться того, чтобы

сжеквартально одна неделя отводилась сенегальским фильмам. И, конечно, будем строить собственные кинотеатры.

Сложилось парадоксальное положение. «Негритянку из...», которую купили СССР, Франция и другие страны, еще не видели африканские зрители за пределами Сенегала. Эта картина обошлась в четырнадцать миллионов старых франков, а прокатные фирмы предлагали организовать ее демонстрацию в тринадцати государствах всего за один миллион франков. Я решил доказать, насколько грабительскими являются подобные условия: арендовал кинозалы в шести областных центрах Сенегала и всего за десять дней демонстрации выручил тот же миллион. Сейчас такое же положение с фильмом «Почтовый перевод». Картину показывали в Венеции, Карфагене, Ташкенте, Оттаве, а в Африке она еще не демонстрировалась.

Наше профессиональное искусство вырастает на народной основе — процесс этот близок тем, которые протекали в советских республиках Средней Азии в двадцатые годы. Но Советская власть создавала все условия для развития национальных культур, а нам предстоит борьба с теми, кто несколько столетий старался заставить африканские народы забыть их историю и традиции.

С. ЧЕРТОК

Фестиваль приветствуют...



Актер Альфред МЮЛЛЕР *(ГДР)*

Творчество Михаила Ромма, Григория Чухрая и других советских мастеров — для меня образец подлинного искусства. Я вообще убежден, что только осмысление общественно значимых проблем может сделать творчество художника плодотворным и эстетически ценным. Несмотря на то что лето для нас, кинематографистов,— напряженное рабочее время года, я убежден, что девиз Московского международного кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами», определяющий его прогрессивный и деловой характер, соберет в столицу Советского Союза передовых деятелей кино из многих стран. Полагаю, что VI Московский кинофестиваль будет иметь значительный международный резонанс.

Режиссер Джео САИЗЕСКУ *(Румыния)*

Искусство огромной жизненной правды и светлой мечты — кинематограф — служит делу человеческого братства, во имя которого боролись и продолжают бороться люди доброй воли.

Любому искусству необходимо наличие двух начал: творчества и восприятия. Нам, тем, кто творит, надо суметь завоевать дружбу и симпатию наших зрителей, победить скуку, то есть сделать зрителей нашими союзниками. Так объединимся ради этой высокой цели! Для зрителей мы создаем фильмы. Для них организуем фестивали. Ради триумфа самых светлых идей человечества.

Глория Свенсон

...На просторную сцену московского Дома кино выходит маленькая, худенькая, чуть сутулящаяся женщина. На ней черные высокие лакированные сапожки, алый костюм, на голове алая шапочка. Григорий Васильевич Александров представляет гостью из Соединенных Штатов: Глория Свенсон!

И сразу вспыхивают воспоминания: Чарли Чаплин, Мэри Пикфорд, Дуглас Фербенкс, Гарольд Ллойд... В этом ряду не забытых по сей день звезд американского немого кино не последнее место занимала и Глория Свенсон.

«Великий момент», «Невозможная миссис Белью», «Моя американская жена», «Восьмая жена Синей бороды», «Заза», «Мадам Сан-Жен», «Королева Келли», «Что за вдова!», «Сегодня вечером или никогда» — эти ее фильмы двадцатых годов вошли в историю кино.

Голливудская карьера Глории Свенсон, вначале очень стремительная и блистательная, в тридцатых годах пошла на спад, хотя ей удалось то, что оказалось роковым для многих ее сверстников: переключение с немого кино на звуковое. Еще в 1929 году вышел на экран первый звуковой фильм с ее участием.

Кто она, что она сегодня? Просто состоятельная, весьма пожилая американка, леди, коротающая, как многие подобные ей, свой век в туристских поездках? Или ее яркая артистическая индивидуальность сохранилась?

Гостья находит простые, нешаблонные, искренне звучащие слова, чтобы поблагодарить москвичей за теплое гостеприимство. Голос звучит молодо, дикция великолепная.

Она рассказывает, что ей понравился ВГИК, система преподавания, фильмы, снятые студентами, говорит, что хочет познакомиться с Советской страной и ее кинематографией.

— Я бы предпочла смотреть ваши фильмы, чем показывать свои!

И дальше о себе самой:

— В 1914 году вышел первый фильм с моим участием. Снимал его Сесиль де Милль. Мне было тогда 15 лет. Таким образом вы можете угадать мой возраст...

Потом несколько слов о фильмах, которые она показывает в этот вечер в московском Доме кино:

— Вначале — отрывок из фильма 1919 года. Не буду удивлена, если вы будете смеяться. Не потому, что он такой смешной, а над моими платьями. Теперь одного такого было бы достаточно, чтобы одеть трех женщин. В следующем отрывке из еще более старой картины с Чарли Чаплином вы меня почти не увидите и, наверное, не узнаете. Просто я хотела показать вам самое начало своей работы в кино. А затем покажут целиком «Бульвар Заходящего солнца». Это фильм 1949 года. Оглядываясь назад, актеры всегда думают о том, что ту или иную сцену следовало бы сделать лучше. В театре это возможно, но не в кино.

И в заключение немного грустно:

— Вы пришли посмотреть на мое прошлое... мое сердце летит к вам!

Но если почти все звучало искренне и непринужденно, то фраза о том, что ту или иную сцену в «Бульваре Заходящего солнца» следовало бы сыграть лучше — это уже то смирение, которое паче гордости. Потому что «Бульвар Заходящего солнца» — это выдающийся фильм и прежде всего благодаря актерскому мастерству его героини—Глории Свенсон.

Начинается фильм нарочито шаблонно, словно тривиальный детектив с несколько напыщенным дикторским текстом... Убийство на роскошной вилле, принадлежащей бывшей голливудской знаменитости! Полицейские и репортеры врываются в окружающий виллу сад. В бассейне плавает труп молодого мужчины...

Тут кадр обрывается. Это был эпилог, служащий прологом. И вместо диктора начинает свой рассказ убитый. Его слова комментируют неторопливо развертывающееся на экране действие.



Молодой, неудачливый, но честолюбивый сценарист. Сценарий отвергнут. Денег ни цента. Единственное достояние — новенькая автомашина. Но за нее не уплачено, и полиция должна отнять ее. Бегство от полицейских. Сценарист успевает свернуть в аллею, лопается камера, машина доползает до какого-то заброшенного гаража. Гараж рядом с роскошной старомодной виллой. Владелицей ее оказывается немолодая, со следами былой красоты женщина...

Если до сих пор все шло в сугубо реалистическом, даже бытовом плане, то вилла и ее обитатели производят странное при всей своей внешней реальности впечатление. Это зловещий и вместе с тем патетический мир призраков. Обитателей всего двое: бывшая голливудская звезда немого кино и ее суровый, торжественный слуга. Хозяйка — Глория Свенсон, слуга — Эрик фон Штрогейм. Всё на вилле — ее пышная, но безнадежно устаревшая обстановка, все вещи, начиная от бесчисленных портретов хозяйки в ее прежних ролях вплоть до музейного, с леопардовой обивкой «роллс-ройса», — обращено в прошлое. Только прошлым живет высокомерная, слепо верящая в то, что она и сейчас еще обожаемая публикой звезда, хозяйка виллы. Она нетерпеливо ждет, что ее вот-вот снова пригласят на яростно любимую ею киностудию «Пара-

маунт», где она (как и сама Глория Свенсон!) познала сладость успеха. Но никто не зовет ее...

Как удачно, что подвернулся этот юноша. Пусть останется на вилле и напишет сценарий для «ее» фильма. Она сумеет вознаградить его, деньги не имеют для нее значения.

...Впрочем, следует ли в деталях рассказывать трагическую историю стареющей женщины, ослепленной своим прошлым и внезапно пробудившейся в ней властной, ревнивой любовью? История эта захватывает прежде всего благодаря зрелому мастерству, с которым доносит ее до зрителя Глория Свенсон. Трудно отделаться от ощущения, что актриса играет сама себя, насыщает роль кровью своего сердца.

Изумительно искусство перевоплощения Глории Свенсон, когда она, чтобы развлечь скучающего любовника, исполняет две мимические сценки — экзотической танцовщицы и Чарли Чаплина. Облик Чарли так точен, что в зале сразу вспыхивают аплодисменты.

Свенсон ведет роль, не прибегая к мелодраматическим эффектам, не переигрывая. Может, именно поэтому зритель сопереживает страданиям стареющей женщины, постепенно — медленно и неумолимо — убеждающейся в том, что ушло ее былое обаяние. Бурный разрыв с любимым человеком — это больше, чем в состоянии перенести ее болезненная, перенапряженная психика. Она, давно носившаяся с мыслью о самоубийстве, обращает оружие против покидающего ее любовника.

Мелодрама, скажете вы, пусть автор ее и такой крупный писатель, как Тенесси Уильямс, а поставил фильм Билли Уайлдер. Пожалуй. Но Глория Свенсон в дуэте с Эриком фон Штрогеймом поднимает ее до высоты подлинной трагедии.

...И вот Глория Свенсон беседует с нами, несколькими московскими журналистами. Беседует оживленно, охотно рассказывает о себе, столь же охотно отвечает на расспросы.

Конечно, мы спрашиваем Свенсон о ее московских впечатлениях. Она повторяет несколько подробней свою похвалу Институту кинематографии. Четыре показанных студенческих фильма ей очень понравились. Из «профессиональных» картин она смотрела пока только «Балладу о солдате» и «Анну Каренину».

Фильмы произвели большое впечатление. Из актеров в «Балладе о солдате» — Урбанский. Мы рассказываем о его гибели, о посвященном ему фильме. Она искренне огорчена, просит показать ей этот фильм.

— «Анна Каренина»? Какая превосходная актриса Самойлова! Фильм хорошо поставлен. Есть необыкновенно глубокие, трогательные моменты. Например, в сцене разговора Каренина с Долли. Я была бы очень рада познакомиться с постановщиком...

Балет ваш не нуждается в комплиментах. В антракте, перед зеркалом в фойе Большого театра закружилась маленькая девочка, повторяя па балерин. Я не встречала таких выразительных движений. Это был спектакль, не менее интересный, чем на сцене...

Не жалеет похвал Свенсон и для кукольного театра Образцова, где она смотрела «Божественную комедию».

— Это был спектакль, полный выдумки, умно задуманный, превосходно выполненный и очень простой. Подобно некоторым японским постановкам, он не перегружен уводящими в сторону деталями.

Глория Свенсон надеется еще раз приехать к нам во время VI Международного кинофестиваля.

Наконец, Свенсон рассказывает о себе. Да, она очень рано начала работать в кино, гораздо больше снималась в немом.

— Всего я снялась, кажется, в 65 фильмах. Впрочем, точное число не имеет значения...

— Когда вы снимались в последний раз?

— О, это было ужасно, отвратительно!

— Тогда не стоит рассказывать...

— Нет, почему же. Это было в 1955 или 1956 году. Ко мне обратились с предложением сняться в Италии в фильме, посвященном Нерону. Я буду играть Агриппину, а Витторио Де Сика — Сенеку. Сыграть Агриппину, конечно, заманчиво, в особенности с таким замечательным партнером. Я дала согласие. Но как горько потом пожалела! Постановщики были молодые и неумелые. Они хотели сделать из истории Нерона нечто вроде комедии. Неудачна была сама идея, добавилась плохая режиссура, и фильм получился такой невеселый, такой скверный... Погодите, кто же играл Нерона? Ах да, его звали Альберто Сорди. Вы говорите, это хороший комедийный актер? Впоследствии он, может быть, и стал хорошим, но тогда — это ведь было давно — он еще им не был.

Сорди болтал без умолку. Изображал Нерона каким-то идиотом. К тому же он вел себя, как это называется на актерском жаргоне, как «похититель сцен» — все время перебивал других, не давал играть, попросту мешал.

Я очень огорчалась, даже захворала. Когда съемки закончились, Де Сика спросил меня: как это вы могли согласиться играть в таком фильме? Я ответила: потому что мне сказали, что в нем участвуете вы. Де Сика расхохотался: «А я дал себя уговорить, когда меня заверили, что играете вы...»

— Кто из режиссеров, с которыми вы работали, вам больше всех нравился?

— Трудно сказать, ведь их было немало. Пожалуй, Сесиль де Милль, потому что он не заставлял актеров слепо следовать его указаниям, а позволял им раскрыть свою индивидуальность. Другие режиссеры иног-

да просто сами показывают сцену актеру и заставляют их копировать. Так поступает иногда даже Чарли Чаплин. Я считаю это неверным. Актер должен вкладывать в роль свое «я».

Глория Свенсон не только кинематографическая, но и театральная актриса. На сцене она играла главным образом в сороковых годах, а совсем еще недавно выступала по телевидению.

— Какого вы мнения о современном западном кино? Что изменилось в нем?

— Самая большая перемена в том, что оно утратило свою привлекательность, очарование. После первой мировой войны люди было поверили, что войн больше не будет. И Париж был веселый и Лондон, были веселы и Рим и Нью-Йорк. Это отражалось на кино. Потом наступил великий кризис, а затем — новая, еще более страшная война. Я ненавижу войну... Теперь она далеко позади. И все же у людей в Америке и в Западной Европе нет уверенности в будущем, они отчаялись, потеряли надежду. Молодежь не знает, с кого брать пример, у нее нет ни стремлений, ни определенных желаний. Все это оказывает свое воздействие на кино.

И другое: прежде у нас в кино существовала очень строгая цензура. Запрещалось показывать даже довольно невинные вещи. Тогдашние фильмы могла без стеснения смотреть и моя бабушка. А теперь, вы сами знаете, на экране взяли верх секс и ужасы...

Тут я рискую задать несколько щекотливый вопрос:

— Почему вы сравнительно так рано покинули кино?

Но Глория Свенсон — человек мужественный — это видно по ее роли в «Бульваре» — и отвечает прямо и откровенно:

— Я с великой радостью снималась бы даже сейчас, если бы мне предложили роль, которая была бы достойна внимания. О печальном опыте с фильмом о Нероне я уже говорила. Я старомодна. Я не желаю участвовать в фильмах, которые нельзя показывать моим внукам. И я не люблю фильмов ужасов...

Прямей ответить трудно. Этот простой и ясный ответ многозначителен, он выходит за рамки судьбы одной актрисы.

Влад. РОЗЕН

Фестиваль приветствуют...



Актриса Джульетта МАЗИНА *(Италия)*

У меня остались самые потрясающие воспоминания о моих прежних посещениях Московских фестивалей. Я храню восторженную память о них, и это доставляет мне большую радость.

Генеральный директор студии «Букурешть» писатель Петре СЭЛКУДЯНУ *(Румыния)*

Многие писатели мира влюблены в «седьмое искусство». Некоторые из них даже сменили свой рабочий стол на съемочную площадку. Я не причисляю себя к их числу, хотя провожу много времени в кинопавильонах и просмотровых залах. Мне думается, что писатели в известной степени призваны примирить эти два искусства: искусство литературы и искусство экрана. Как прозаик я за применение всех достижений кинематографа в творчестве писателя. Как кинематографист я за обогащение искусства экрана успехами современной прозы.

Пусть высоко реет на мачтах Московского фестиваля знамя писателя-кинематографиста!



Жан-Поль Ле Шануа

Трудно назвать другого французского режиссера, которому повезло бы в Советском Союзе так же, как Жан-Полю Ле Шануа: почти все его лучшие произведения шли на наших экранах: «Адрес неизвестен», «Беглецы», «Папа, мама, служанка и я», «Папа, мама, моя жена и я», «Отверженные», «Школа бездельников», а «Месье» и другие его картины показывались на Московских фестивалях. Простота, правдивость, поэтичность, художественное изящество, важность поставленных проблем — все это принесло фильмам Ле Шануа популярность в нашей стране.

— Какие свои фильмы вы считаете лучшими?

— Я поставил восемнадцать картин и люблю все — так же, как мать любит всех своих детей, хотя одни из них лучше, а другие хуже. Но все-таки больше всех я люблю картины, которые достигли своей цели — привлекли внимание к важным вопросам, затрагивающим всех и каждого. Это «Школа бездельников», получившая в 1949 году приз Каннского фестиваля, «Брачное агентство» и «Случай доктора Лорана».

«Школа бездельников» обошла почти весь мир и ныне считается «классикой». Это комедия, но ставит она серьезную проблему — о правильных принципах воспитания детей. Герой картины молодой учитель — его играет Бернар Блие — не по-казенному заботится о своих воспитанниках и налаживает с ними подлинно дружеские отношения. Эта тема меня очень интересует. Возможно, в каждом из нас сидит неоткрытый Моцарт, и если бы в детстве нас правильно учили и воспитывали, все мы сегодня были бы лучше. Это важнейшая задача общества. «Школа бездельников» до сих пор показывается на педагогических конгрессах. Это самая полезная из моих картин.

«Брачное агентство» я поставил два года спустя. Это тоже важная картина — об одиночестве мужчин и женщин, о том, что ищет в жизни каждый из нас: дружбу, нежность, заботу. А по жанру это тоже комедия.

«Случай доктора Лорана» поставлен в пятьдесят шестом году. Он рассказывает о перипетиях парижского врача, который, заболев сам, уехал работать в горы. Там, в деревне, он решил ввести обезболивание родов, но все — и мужчины, и женщины — воспротивились новшеству. О борьбе доктора за новый метод, окончившейся победой, и рассказывает картина. Она сыграла свою роль — медики не раз говорили мне об этом.

В главной роли снимался Жан Габен. Это был первый мой фильм с его участием. Роль передового врача не обычна для него. Габен специализировался на ролях старых бандитов в полицейских фильмах. Это корсет, который он сам на себя надел и из которого не хочет выйти. Да и публика недовольна, когда он выступает в других ролях. Жан Габен — великий актер. Он может сделать намного больше и интереснее того, что ему позволяют детективные ленты. Он очень боялся роли доктора Лорана, а сыграл ее блестяще.

В следующем году он играл Жана Вальжана в моем фильме «Отверженные». На этот раз боялся я: как бы Габен не сделал из своего героя обычного персонажа его теперешних фильмов. Моя задача была в том, чтобы помогать Виктору Гюго в борьбе с Жаном Габеном. Победил все-таки Гюго.

— Но в ваших фильмах «Месье» и «Садовник из Аржантея» Габен выступает в обычном для себя амплуа.

— Тут уж виноват я. Оба эти мои фильма — уступка требованиям коммерческого кино.

— Вы считаете своими лучшими фильмами те, которые поднимают серьезные общественные проблемы. И почти все эти фильмы — комедии. Нет ли тут противоречия?

— Я думаю, что во всяком художественном произведении непременно должен присутствовать юмор. Юмор неотделим от жизни и помогает преодолеть все трудности. Когда я делаю фильм, то не знаю, что из него выйдет. Но я всегда знаю, что хочу сказать им, что отстаивают его герои. В комедийной форме можно говорить и о серьезных проблемах.

— Что, по-вашему, характерно для сегодняшнего дня французского кино?

— Сегодня прогрессивному режиссеру получить работу такую, какую он хочет, — дело очень трудное. Сегодня для постановки фильма нужны не важные проблемы, а международный капитал и «звезды». В почете гангстерские ленты, пустые комедии, фильмы, запрещенные для показа несовершеннолетним.

Концентрация кинопроизводства и кинопроката, проис-

ходящая ныне во Франции, ликвидация многих независимых фирм тяжело ударили по тем художникам, которые не хотят подчиниться моде, хотят быть честными. Но они разобщены, им необходимо объединиться, найти общий язык. Нужно прекратить раздоры между молодыми и старыми режиссерами. Вместе мы сможем решительнее разговаривать с официальными органами.

Что касается меня, то мои надежды сегодня связаны с телевидением.

Я оптимист. Это не значит, что я наивен — я знаю жизнь и подвергался ударам судьбы. Но оптимизм — мой жизненный принцип.

— Судя по вашим фильмам, этому принципу вы следуете не только в жизни, но и в искусстве.

— Этому принципу следуют и советские кинематографисты. Их произведения романтичны, душевны, согреты чувством. И «Баллада о солдате», и «Последний месяц осени», и «Отец солдата», и «Нежность», и «Маленький беглец» и многие другие. Я снимаю шляпу перед советским кино.

— О чем ваш следующий фильм?

— Надеюсь, это будет совместная советско-французская постановка. Сценарий я пишу в соавторстве с Алексеем Каплером. Жанр — современная комедия. Герои — мужчина и женщина. Как обычно с подобными героями, все очень непросто. Женщина — француженка. Мужчина — русский. Они познакомились в Париже пятнадцать лет назад, когда оба были студентами. У них родилась дочка. Это обстоятельство все очень осложняет. Кто должен воспитывать ребенка, ведь между родителями две тысячи километров? Как найти соломоново решение? Двадцать лет назад такая история могла бы стать сюжетом для драмы. Теперь это все-таки комедия, потому что, несмотря на все трудности, проблему можно решить. Боюсь, что в коротком пересказе все выглядит немного глупо. Но это жизненная история. Такой фильм может помочь нам лучше понять друг друга. Я буду писать французскую часть, Каплер — русскую. Естественно, что Ее будет играть француженка, а Его — русский артист, симпатичный, с открытым лицом, лет тридцати восьми. Я хочу показать в этом фильме то, что свойственно и вашему обществу, и вашему искусству: вы не ангелы, но вы сердечные люди.

С. ОЛЬГИН

Фестиваль приветствуют...



Писатель Чарлз П. СНОУ *(Англия)*

Искусство кино — одно из самых значительных среди всех искусств. Оно охватывает более широкий круг людей, чем театр или литература, особенно когда дело идет о молодежи. Что касается меня, то «Броненосец «Потемкин», «Депутат Балтики», «Потомок Чингис-хана» и поразительная первая серия «Идиота» относятся к числу моих наиболее сильных художественных переживаний. Дайте нам еще такие фильмы — во имя истины и человеческого взаимопонимания!

Режиссер Лукино ВИСКОНТИ *(Италия)*

Желаю Московскому фестивалю большого успеха. Очень надеюсь вовремя закончить работу над моим новым фильмом, так как только в этом случае я мог бы поехать в Москву и вновь повидаться с моими советскими друзьями. Однако надежды на это весьма туманны. Я должен еще завершить монтаж первой копии ленты, и маловероятно, что фильм успеет попасть в Москву к фестивалю.



Масаки Кобаяси

Гость Москвы, приехавший в столицу после Ташкентского кинофестиваля стран Азии и Африки, где были показаны его фильмы,— видный японский режиссер Кобаяси любезно согласился дать интервью нашему журналу.

Вопрос. Одной из тематических доминант в вашем творчестве является осуждение войны, разоблачение пагубного ее влияния на человека. Означает ли подобное постоянство, что тема эта определенным образом связана с вашей личной судьбой, что верность теме обусловлена биографическими моментами?

Ответ. В армии мне пришлось находиться шесть лет, и до самого конца войны я оставался рядовым, то есть тем «человеком в мундире», на плечи которого ложится основное бремя военных тягот. Если бы я был офицером — человеком, в какой-то степени влияющим на ход войны, человеком, профессионально связанным с нею, я не мог бы поставить картину «Условия человеческого существования». Моя судьба похожа на судьбу Кадзи, героя этого фильма. Как и он, я воевал в Маньчжурии, но в отличие от Кадзи, война для меня Маньчжурией не завершилась — я был переведен на небольшой островок Миякодзима, неподалеку от Окинавы, и там же попал в плен. После капитуляции больные и старики были отпущены по домам; для пополнения контингента пленных в американских лагерях из ближайших гарнизонов отобрали наиболее сильных и выносливых. Я попал в их число и, таким образом, мне пришлось провести год в американском плену на Окинаве. Время войны для меня как для режиссера имело решающее значение, и все, что я пережил тогда, все, о чем я размышлял будучи солдатом, в наиболее законченном виде нашло выражение в «Условиях человеческого существования».

Вопрос. Критики иногда называют эту картину «самым длинным фильмом в мире».

Ответ. Картина разрослась, и первоначально ее демонстрация продолжалась 10 часов. Шесть ее серий в США были сокращены наполовину. Продюсеры японцы не располагали авторскими правами и не смогли защититься от произвола прокатчиков. Европейские фирмы последовали примеру американцев и стали показывать картину также в сокращенном виде.

Вопрос. После «Условий человеческого существования» вы неожиданно обратились к исторической теме, к жанру «дзидайгеки». О «дзидайгеки» в кинокритике утвердилось мнение как о произведениях, поэтика которых, принципы обрисовки характеров, пластическое решение образов резко отличны от поэтики и принципов картин «гендайгеки», трактующих проблемы современности. Вызвал ли подобный поворот у вас, у режиссера с уже установившимся почерком, необходимость определенного пересмотра вашей творческой манеры?

Ответ. Принимаясь за картины на темы из прошлого, я сознавал, что для разработки их существует в нашем кино круг традиционных формальных приемов, и каждый автор картин «дзидайгеки» стремится быть верным этим традициям. Абсолютное следование им не входило в мои намерения, и когда на экраны вышел первый из моих исторических фильмов — «Харакири», у критиков и у зрителей — ценителей жанра — он вызвал недоумение своим «осовремененным» подходом к истории, ибо я ставил историческую картину как современную. Я убежден, что первейшая моя задача, моя цель — это поиски настоящей человечности, будь то в истории или в современности, поэтому между ними для меня не существует противоречия.

Вопрос. Можно ли считать, исходя из сказанного вами, что ваши исторические картины «Харакири» и «Восставший» продолжают иными средствами антивоенное направление в вашем творчестве, тем более что в обеих драмах чрезвычайно силен мотив осуждения средневекового самурайского кодекса «бусидо», удерживаемого при жизни еще и в двадцатом веке?

Ответ. Преемственность в проблематике здесь имеется несомненно, так как в основу обеих картин я хотел положить антивоенные и антифеодальные идеи. Выбор же исторического фона позволил мне в большей степени сосредоточить внимание на человеке, так как, абстрагируясь от современного быта, не воспроизводя реальность, но воссоздавая ее в соответствии с требованиями развития характеров, достигаешь особой полнокровности, глубины в обрисовке персонажей.

Вопрос. Что вы можете сказать о развитии «совре-

менных» идей в ваших исторических фильмах?

Ответ. Между «Харакири» и «Восставшим» существует самая тесная связь, определяемая одинаковостью конфликта, заключающегося в столкновении человека с системой общественных установлений, в данном случае — феодальных. Но акценты внутри общего конфликта в каждом отдельном случае расставлены по-разному: в «Харакири» на первый план выдвигается система феодализма в целом, а в «Восставшем», напротив, внимание преимущественно сосредоточено на человеке. Это смещение акцентов станет более очевидным, если сравнить финалы картин. В «Восставшем» смертельно раненный герой кричит, обращаясь к внучке,— это крик человека, страдающего от того, что он не смог завершить справедливое дело. В последних кадрах «Харакири» слышится голос летописца, перечисляющего мелкие события в княжестве и не упоминающего о происшествии, всколыхнувшем сонную жизнь феодального клана. Это победа системы.

Вопрос. В работе над «Восставшим» вы сотрудничали с Тосиро Мифунэ, фильм даже поставлен принадлежащей ему фирмой. Как возникло ваше творческое содружество и каково ваше мнение о Мифунэ-актере?

Ответ. Студия Мифунэ образована недавно, производственные возможности ее невелики, и «Восставший» — первое ее детище. Обычно я работаю для крупнейшей фирмы «Тохо», но так как всегда превышаю постановочные сметы, меня решили наказать и заточили на этой маленькой студии. Тем не менее мы и там перерасходовали крупную сумму.

Мифунэ — актер великолепный, очень чуткий, восприимчивый, его не нужно постоянно подталкивать. В последнее время в кино все чаще начинают сниматься актеры, закончившие драматические школы, играющие в театрах, актеры с прекрасно поставленной дикцией. Артикуляция у Мифунэ чрезвычайно плоха, но его мужественный облик, исключительную эмоциональность игры не променяешь на самую замечательную артикуляцию. Я считаю, что у нас нет актеров, равных ему. Когда мы работали над «Восставшим», звукооператор Мики записал голос Мифунэ по совершенно новой системе — сохраняя тембр, но делая более четким выговор. Мифунэ остался очень доволен своей речью и не подозревал, что это прежде всего заслуга звукооператора.

Вопрос. Среди ваших исторических фильмов несколько особняком стоит «Квайдан» — экранизация древних японских легенд, записанных Лафкадио Хирном. Проявилось ли и в нем ваше стремление сблизить историю и современность?

Ответ. Картина делится на четыре новеллы — для меня важно, что их именно четыре — в каждой из них изображается особое время, особая эпоха. И последняя новелла — о тех и для тех, кто живет в наше время.

Специфический характер этой картины для меня и в том, что я впервые снимал в цвете, и в связи с этим мне пришлось решать множество проблем, ибо я хотел, чтобы цвет в каждом эпизоде был точным проводником моих мыслей. «Квайдан» целиком создавался в павильоне, поэтому все краски в фильме — искусственные, все объекты специально окрашивались. В каждой из новелл господствовала своя цветовая гамма, параллельно с этим и в музыкальном оформлении проводились четыре доминирующие темы, написанные на основе японской национальной мелодики. В первой новелле несколько повторяющихся аккордов напоминают скрип спиливаемого дерева, во второй («Снежная женщина») в основе темы лежат звуки, получаемые от ударов по камню специальными палочками. Звуки эти подобны стону, и длина их постепенно меняется. Это были мои первые эксперименты с музыкой.

Вопрос. «Квайдан» выпущен основанной вами независимой компанией. Какова ее дальнейшая судьба?

Ответ. «Нидзин курабу» распалась сразу после окончания фильма. На производство его было затрачено 360 миллионов иен вместо запланированных 150 миллионов. Перерасход означал большие убытки и для компании и для меня лично, а также для тех групп и объединений, которые были с нами связаны. В выигрыше осталась только «Тохо» — она приобрела права на прокат картины.

Вопрос. После трех исторических фильмов вы в своей последней работе вернулись к современности. Почему в качестве героя фильма «Гимн усталому человеку» вы избрали человека слабого?

Ответ. Таких людей в Японии много. В сущности, людей я разделил бы на две категории — одни из них честные и слабые, другие подобны Судзуки, «черному характеру» картины. При любых превратностях жизни им удается удержаться на поверхности, и ради этого они не останавливаются ни перед чем. Судзуки прекрасно жилось в армии, ему доставляло удоволь-

ствие издеваться над людьми. Япония проиграла войну — казалось бы, и Судзуки потерпел поражение, но он выплыл и сумел приспособиться к новым условиям. Мой выбор — человек честный. Его судьбой я хотел выразить свое убеждение, что войну можно предотвратить.

Вопрос. В вашей картине слабый человек одерживает нравственную победу, сильный — реальную. Считаете ли вы «Гимн» произведением пессимистическим?

Ответ. Помимо проблемы торжества справедливости в фильме есть много других — политические, социальные, взаимоотношения отцов и детей. Япония изображена — по крайней мере, к этому я стремился — в сложном переплетении наболевших и требующих разрешения вопросов, но главное для меня — показать на фоне клубка проблем отношение к будущему двух поколений — отцов, прошедших войну, и детей, ее не познавших. Дзендзаку и его сын задумываются о том, что ждет страну, и черпают в себе силы из этих размышлений. Я надеюсь, что картина внушит японцам уверенность в будущем, это особенно необходимо теперь, когда в атмосфере чувствуется беспокойство и многие спрашивают себя — не стоим ли мы на пороге нового вооруженного конфликта. Война оставила раны, не зажившие до сих пор, и возможность ее повторения переполняет тревогой сердца людей. Япония продолжает быть американской колонией — это рана, нанесенная войной. Американские базы на нашей земле; атомные подводные лодки, заходящие в наши порты; самолеты, летящие из Японии во Вьетнам; японские заводы, работающие на американскую армию во Вьетнаме, — все это не дает зажить ранам. Войска самообороны превращены в профессиональную армию — подобная эволюция легко может стать источником новых бед.

Вопрос. В связи с нарастанием угрожающих симптомов чрезвычайно знаменательным представляется повторный выпуск в Японии милитаристских картин, снятых до 1945 года, а также создание новых, посвященных войне. Не могли бы вы прокомментировать это явление?

Ответ. Наибольший общественный резонанс вызвал выход на экраны фильма «Морское сражение у Гавайских островов и Малайского архипелага», поставленного в 1942 году. После капитуляции он был конфискован американцами. В те времена фильма никто не видел, теперь же, требуя его демонстрации, подняли шумиху газеты, инспирированные прокатчиками, жаждущими нажиться на сенсации. Появление фильма в кинотеатрах вызвало волну возмущения, и, конечно, недопустимо, чтобы на подобных произведениях воспитывали молодежь. Но, пользуясь атмосферой скандала, прокатчики раскапывают все новые и новые картины военного времени.

Из недавно созданных к такого рода фильмам близок «Самый длинный день Японии» — рассказ о высадке американцев на наших островах. Первоначально ставить картину предложили мне. Я заинтересовался темой — мне хотелось показать критический момент истории и восприятие его во всех странах мира хронологически, по часам. Но компания поставила условие, чтобы фильм снимался без каких бы то ни было отклонений от сценария, и я ответил отказом. В результате над картиной взялся работать Кихати Окамото. Персонажи его картины — это люди, далекие от народа, у меня они стали бы объектами ненависти.

Вопрос. Каковы ваши творческие планы?

Ответ. Моя давнишняя мечта, которую я вынашиваю в течение многих лет, — это экранизация романа Ясуси Иноуэ «Томко». Книга названа по местности в одной из пустынь Центральной Азии, где в 60-х годах экспедиция, состоящая из ученых разных стран, нашла пещеру с древними рукописями. Действие будущей картины должно происходить 800 лет назад, и по характеру своему она должна быть близка к «Условиям человеческого существования», то есть представлять эпопею о постепенной трансформации человеческой личности. Мне хотелось бы воспроизвести биографию человека, который спрятал рукописи, и воссоздать условия и причины, вынудившие его это сделать. Предполагалось, что фильм будут субсидировать несколько канадских фирм, но после убытков от Всемирной выставки они отказались. Ландшафты Средней Азии похожи на места, описанные в романе, и я надеюсь, что смогу здесь, в Советском Союзе договориться об осуществлении этого своего плана.

Вопрос. Кого из виднейших японских кинематографистов — Мидзогути или Куросаву — вы назвали бы своим учителем?

Ответ. Куросаву. Каждый из них значителен по-своему, но, пожалуй, изображение современного человека у Куросавы на меня повлияло больше, чем фильмы Мидзогути.

И. ГЕНС, В. МИХАЛКОВИЧ

Героика подвига, характер воина

А. Караганов

Революция лишь тогда чего-нибудь стоит, говорил Ленин, если она умеет защищаться. История освободительного движения трудового человечества знает немало революций, которые погибли из-за прекраснодушия, наивности, военной беспомощности. Наша революция победила, помимо всего прочего, и потому, что еще до начала решающего штурма имела свою Красную гвардию, а через три с половиной месяца после взятия Зимнего создала Красную Армию, свои вооруженные силы, организованные идеями Ленина, руководством ленинской партии. С тех пор — с октябрьского штурма Зимнего, с неудержимых атак красной конницы, с Каховки, Перекопа и Волочаевских дней — живет, множится традиция воинского мужества и стойкости «человека с ружьем», защитника революции, патриота социалистической Родины. В истории нашей страны, в характере ее народа заложены жизненные истоки и основы традиционного внимания советских кинематографистов к героической теме, к образу советского воина. Художественного воплощения героической темы и образа воина требует сама природа советского киноискусства — без этого оно не было бы по-настоящему реалистичным, истинно народным.

Героическая тема не может рассматриваться как «отраслевая», как одна из тем, посвященных людям определенной профессии. Это тема общенародная, она дает возможность раскрыть — в высоких проявлениях — идейные и нравственные качества советского человека. В героике борьбы за победу революции, за свободу и независимость социалистической Родины судьба человеческая особенно полно соединяется с судьбой народной.

События гражданской и Отечественной войн, подвиги борцов за революцию и защитников созданной ею советской Родины это не только история. Исторический опыт прошлого — живое достояние настоящего. Этот опыт поистине бесценен для народа, строящего новую жизнь на полях былых сражений, для современного решения проблем борьбы за мир и социальный прогресс, против неофашизма, милитаризма и любых других проявлений буржуазной реакции. Этот опыт живет в героях острова Даманский и в сердце мужественных космонавтов, штурмующих Вселенную. Этот опыт действенно участвует в формировании патриотического мироощущения комсомольцев, идущих по маршрутам боевой славы, и школьников, застывших в пионерском салюте у могилы Неизвестного солдата.

События военных лет, героика воинского подвига дают интереснейший жизненный материал художнику, который стремится осмыслить характеры, душу народа, показать непрерывность движения народной жизни от прошлого к будущему. Героика воинского подвига открывает новые возможности обогащения и развития самого искусства. И не только в области создания остро-сюжетных фильмов, насыщенных внешним действием, напряженными событиями: фильм, развертывающийся как история характера, история формирования и роста человеческой личности, также находит достаточно

сильные опоры в том, что можно было бы назвать «драматургией воинского подвига».

В 1967—1968 годах в связи с пятидесятилетием Советского государства и его Вооруженных Сил наш кинематограф особенно часто обращался к истории революции, к первым сражениям и победам ее Вооруженных Сил. Среди фильмов, посвященных борьбе за Советскую власть, я прежде всего хотел бы назвать «Шестое июля» (автор сценария М. Шатров, режиссер Ю. Карасик): в нем глубоко раскрываются мудрость и дальновидность Ленина — революционера, его мужество в борьбе, его умение даже в напряжении событий, когда счет времени идет на минуты, быть предельно точным в руководстве борьбой, соединять военные акции с политическими таким образом, чтобы политические решения придавали новую силу решениям военным. Вспомним, как Ленин ставит вопрос об участии латышских стрелков в подавлении восстания левых эсеров: если латышские стрелки выступят против левых эсеров, это будет сокрушительным ударом по демагогии, по авантюристической политике левых эсеров, направленной на срыв Брестского мира. Это будет означать, что за Советской властью пойдут трудящиеся не только центра России, но и Прибалтики, Украины, оккупированных немцами.

К пятидесятилетию Октября вышел на экраны страны «Железный поток»; экранизация романа А. Серафимовича позволила кинематографистам воссоздать героику Таманского похода. Фильм Е. Дзигана еще раз показал, что жанр и стиль революционной киноэпопеи принадлежат не только прошлому. И если годы создания таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», останутся в истории советского искусства как время первого блестящего расцвета киноэпоса, то совершенно не правы те, кто думает, что вместе с этими картинами ушло в прошлое и эпическое ви́дение жизни. Как известно, традиции киноэпоса перешли и в 30-е годы — вспомним фильмы А. Довженко и «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана. Они живы и сейчас, эти традиции.

Кинематографисты, обращающиеся к темам революции и гражданской войны, отдают свои усилия творческим поискам на разных художественных направлениях. Очень своеобразен по своей внутренней теме и художественному строю фильм Е. Габриловича и Г. Панфилова «В огне брода нет». Действие его происходит не на магистралях главных исторических событий, а как бы на их «периферии». Однако в нем очень интересно развивается традиционная для произведений советского киноискусства о гражданской войне тема — по сути дела, одна из самых главных, если не главная: человек и революция, человек в революции. Причастность революционной борьбе рабочих и крестьян за свободу раскрывается в ее глубоком влиянии на характер, на духовный и нравственный мир героини фильма, простой девушки из народа (И. Чурикова). Участие в революции обогащает героиню новыми мотивами действий, изменяет отношение к окружающему,

сам способ мышления. На наших глазах из полуграмотной, неуклюжей девчонки вырастает художник, внутренне красивый человек, личность. Революционное ощущение мира наполняет души юных героев фильма и их старших товарищей нерушимой убежденностью в справедливости и величии того дела, которому они служат. Через будничность их повседневных дел просвечивает вдохновенность служения революции.

В этом же контексте мне хочется назвать умный фильм Ю. Дунского, В. Фрида и Е. Карелова «Служили два товарища». Ряд его сцен, в особенности штурм Перекопа, поставлен Е. Кареловым с подлинным размахом и острым чувством истории. Интересно, талантливо решен образ военного оператора (артист О. Янковский). Он создан воображением авторов фильма, но в нем воплотились характерные черты «человека с киноаппаратом» времен гражданской войны, оставившего нам никогда не стареющие кинодокументы революции.

Роль друга-противника оператора играет Р. Быков. Быков — очень интересный и своеобразный мастер, нередко вызывающий споры своим подходом к образу. Он умеет быть разнообразным в актерском творчестве, владеет искусством перевоплощения. Но в разных его ролях одинаково проявляется тяготение к острой характерности. В большинстве фильмов оно помогает актеру быть выразительным. В данном случае — приводит к неточностям, где-то граничащим с модернизацией характера. Р. Быков несколько «переигрывает», местами излишне заостряет тему подозрительности, подчеркивая прямолинейность мышления своего героя, которая затрудняет взаимопонимание между друзьями. В этих заострениях ощутима проекция современных раздумий, рожденных борьбой против подмены бдительности подозрительностью, искажающей отношения между людьми, шагающими в одном строю. Возникает полемическая тенденциозность, нарушающая принципы историзма.

Среди последних фильмов о гражданской войне наибольший зрительский успех выпал на долю поставленных Э. Кеосаяном «Неуловимых мстителей» и «Новых приключений неуловимых». И это понятно. Э. Кеосаяну и сотрудничавшим с ним актерам удалось найти путь к юношескому сердцу. Стоит только побывать в зрительном зале и посмотреть, как юные зрители следят за экранным действием, чтобы почувствовать: романтика подвига воссоздается в фильме с такой увлекающей силой, что современные зрители, наши нынешние ребята, воспринимают фильм с таким же волнением, так же горячо, как дети и юноши двадцатых годов воспринимали «Красных дьяволят» И. Перестиани, посвященных по сути тем же героям. Герои фильмов Кеосаяна — поистине неуловимые мстители. Они наделены качествами, покоряющими юношеское воображение, и качества эти органичны — выступают как особенности характеров.

Больше половины фильмов, воссоздающих образ советского воина, посвящено Отечественной войне. В них идет речь не об отцах и дедах наших, не о временах юности рево-

люции, а о наших современниках, о нас самих. Здесь правда искусства особенно строго проверяется зрителем — она проверяется его личным опытом.

Как известно, в произведениях мирового кино, посвященных недавней войне, и при их обсуждении ведется напряженный и острый спор о человеке, о современном герое, о реальном содержании героического образа и о возможности и способности искусства понять характер героя и показать его так, чтобы он убеждал своей жизненностью. В этом споре буржуазное искусство выступает не только под знаменами «дегероизации». На современном экране нередко появляется — в разных обличьях — вооруженный страж собственнического мира, не отягощенный совестью профессионал, готовый выполнять любой приказ, убивать на любой войне. Он служит своим господам верой и правдой — во всем удачлив, всегда победоносен, в схватке с открытыми и тайными противниками так же, как в единоборстве с красавицами. В воспевании такого героя фильмы о Джеймсе Бонде соединяются с фильмами о «зеленых беретах», о палачах Вьетнама, с боевиками вроде «Битвы в Арденнах», где сверхчеловеки в форме офицеров американской армии единолично решают судьбы сражений, даже не вспоминая о союзниках, которые своей кровью облегчили американцам возможность удержаться в Арденнах, а потом дойти до Эльбы.

Такого рода фильмы элементарны в своих тенденциях и целях. Сложнее обстоит дело с произведениями, в которых герой развенчивается. Ведь в них ложные концепции, принижающие человека, часто соединяются с элементами правды в изображении «принципиальной» негероичности буржуазного обывателя, реальной взаимоизоляции людей индивидуалистического склада.

Индивидуалистическая мысль эгоцентрична, все на свете окрашивает в привычные для нее краски, на все проецирует свои разочарования, свое бессилие и отчаяние, свой страх перед жизнью. Она органически неспособна понять импульсы героического поведения и в каждом возвышенном поступке ищет снижающие мотивы.

Индивидуализм мещанина, скептически настроенного в отношении самой возможности героического, не только объект искусства. Порожденное им ощущение мира часто отражается на отношении художника к изображаемой действительности: по внутренней логике многих произведений современного буржуазного кинематографа героическое бескорыстие — это не более как красивая сказка, романтика прошлого, не способная стать реальностью в наше рационалистическое время.

Давно уже замечена склонность буржуазной идеологии придавать болезням своего класса вселенский характер, представлять драмы индивидуалистического сознания и поведения в качестве всечеловеческих и потому непреодолимых. С этой склонностью связаны произведения — а в буржуазных кинематографиях их много сейчас,— разрабатывающие тему тотального поражения человека. Человек беспомощен, бессилен,

так было от века и так будет всегда, ничего переменить нельзя, никаких альтернатив не существует — человеку остается только покорность, в одном случае приобретающая черты философского стоицизма в отчаянии, в другом — религиозного смирения.

Самим своим подходом к жизни, реалистическим пониманием роли трудового народа в современном мире советское киноискусство решительно отвергает концепцию тотального поражения человека. Оно показывает людей, убежденных в справедливости и перспективности идей, положенных в основу жизнедеятельности социалистического общества. Даже не высказанная прямо, эта убежденность живет в героях советских фильмов, воплощающих реальные черты своих прообразов: она проявляется в конкретных решениях и действиях, в жизненном поведении и мышлении человека, нерушимо верящего в социальный прогресс, в свою способность строить жизнь на разумных началах.

Герои советских фильмов знают не только победы и праздники. Однако и в самых тяжких драмах они сохраняют в душе революционный оптимизм, рожденный чувством причастности коммунистическому делу, принадлежностью к народу, открывшему новые пути человеческой истории.

Разумеется, все сказанное имеет прямое отношение и к произведениям об Отечественной войне. Вспомним в этой связи лучшие фильмы о самом трагическом периоде войны: отступая, терпя поражения, герои этих фильмов сохранили волю к победе, сохранили верность идейным принципам и нравственным нормам советского воина-патриота.

Года три-четыре назад на творческих конференциях, совещаниях, дискуссиях кинематографистов довольно часто возникал вопрос: почему так много снимается фильмов о 1941 годе? Вопрос естественный: случайным совпадением замыслов, очевидно, нельзя объяснить одновременное обращение многих сценаристов и режиссеров к трагическим событиям первых месяцев войны.

Анализируя ход военных действий летом и осенью 1941 года, вспоминая о наших крупных потерях, о продвижении противника на 500—600 километров в глубь страны, Маршал Советского Союза Г. К. Жуков пишет в своей недавно вышедшей книге «Воспоминания и размышления»:

«Все это явилось большой неожиданностью для советского народа и наших войск. Однако в эти тяжелые дни с особой силой проявилось морально-политическое единство советских людей.

Партия и народ не дрогнули»*.

Об этом и рассказывают лучшие фильмы, посвященные 1941 году,— о драматической неожиданности событий и о том, что в тяжкие дни испытаний с особой силой проявилось морально-политическое единство советских людей, их сплоченность вокруг партии, их верность идеям социализма.

Военные историки сейчас оживленно обсуждают, как оценивать степень нашей подготовленности к войне в

* Г. К. Жуков. Воспоминания и размышления. М., Издательство АПН, 1969, стр. 286.

области вооружения армии, обеспечения резервов, обучения войск и т. д. Такого рода споры естественны: тут многое предстоит еще уточнить. Но вряд ли может вызвать споры то обстоятельство, что психологически мы не были готовы к отступлениям и поражениям 1941 года — даже самые трезвые и реалистичные из нас не допускали и мысли, что войну нам придется вести под Москвой и Ленинградом, на Кавказе и в Сталинграде. Ход войны в 1941 году был для нас трагической неожиданностью. И вопрос — выстоит ли человек, выдержит ли народ — встал тогда очень остро.

Чисто военный ответ на этот вопрос был бы недостаточным. Нужен был ответ, основанный на политическом и психологическом анализе «духа войска», внутренних качеств воюющего человека. И его должно было дать, не могло не дать наше искусство. Отвечая на вопрос, почему мы выстояли в 1941 году, кинематограф выдвинул на первый план идейные и нравственные основы мужества и стойкости советских воинов. И это закономерно: следуя самой своей природе, киноискусство ищет человеческий эквивалент исторических событий — объясняет события, исследуя характеры людей.

Мне хочется вспомнить в этой связи свои разговоры с Джоном Стейнбеком, приехавшим в Советский Союз вскоре после окончания войны. Стейнбек был предельно откровенен: многое в нашей жизни, в идеологии и социальных принципах советского общества он ставил под сомнение. Но предубеждения тогда еще не лишили его способности наблюдать и думать (как это случилось позднее, в пору поездки Стейнбека во Вьетнам, омрачившей последние месяцы жизни большого писателя предательством тех гуманистических идеалов, за которые он боролся в «Гроздьях гнева» и других лучших своих произведениях). Вернувшись в Москву из поездки по Украине, Стейнбек сказал, как бы продолжая наши предшествующие поездке споры: когда я приехал в СССР, я не только многого у вас не понимал — признаться, я не верил многому из того, что вы говорили, точно так же, как, очевидно, и вы не верили моим рассказам об Америке; каждый защищает свое, думал я. Но вот я поездил по Украине, побывал в разоренных деревнях и увидел вещь прямо-таки невероятную. Нацисты распускали колхозы, возвращали крестьянам землю; расчет, казалось, был безошибочный: привязанность к собственности сметет тонкий слой «коллективизма», порвет связи крестьянина с Советской властью. И вот сейчас в украинских разоренных деревнях крестьяне снова собираются в артели. Это восстановление колхозов показывает, какие глубокие корни пустила Советская власть в человеческие души...

Так говорил Стейнбек, далекий от социалистических убеждений, но тогда еще понимавший упрямую силу фактов.

Можно привести и другие аналогичные свидетельства. Ясно, что главным из них является сам ход событий — в тяжкие дни 1941 года народ не надломился психологически и нравственно, советские солдаты мужественно сражались под стенами

Москвы, думая о том, что придет и на нашу улицу праздник победы.

Разумеется, идейные и нравственные качества советских воинов сохранят свое значение и после битвы под Москвой, после разгрома гитлеровцев между Волгой и Доном. Но победив в Сталинграде, советский человек уже не сталкивался с такими психологическими проблемами, какие были рождены неожиданно трагическим ходом событий начала войны, отступлением армии к Москве, окружением Ленинграда.

Изображая войну без ретуши, такие фильмы, как «Судьба человека», «Солдаты», «Живые и мертвые», «У твоего порога», показали мужество советского человека, его несгибаемость под самыми тяжкими испытаниями и ударами. Это были фильмы о стойкости воинов, о советском патриотизме. Это были фильмы, которые самими характерами своих героев объясняли, почему мы выстояли в 1941-м, чтобы победить в 1945-м. Внешне, по сюжету, это были фильмы об отступлениях, об упорстве в обороне или о стойкости в труднейших условиях плена. По глубинной своей сути это были фильмы о будущей победе — в них с жизненной убедительностью показаны победители.

В кинематографической разработке темы 1941 года были и серьезные издержки. В некоторых произведениях прошлых лет изображение отступлений и поражений сближалось — по тональности и стилю — с изображением войны в тех зарубежных фильмах, где нагнетание ужасов окопной жизни и смертоубийства доводится до декадентской истерии, реалистическое воспроизведение событий подменяется натуралистическим копированием обесчеловечивания человека, борьба лишается своего социально-исторического смысла.

На экранах появлялись и такие фильмы о 1941 годе, авторы которых ограничивались эмпирической фиксацией частных фактов, не умея увидеть эти факты в их диалектических взаимосвязях с другими, в реальном историческом контексте. Создателям таких фильмов казалось, что они защищают и углубляют реализм.

Фактически они принижали реалистическую традицию. Правда факта обязательна для реализма. Но реализм невозможен без анализа, без художественного осмысливания движения жизни. Фильм об Отечественной войне требует от художника высокого умения быть мудрым диалектиком, соединяющим историческое мышление государственного мужа и философа с поэзией, разгадывающей реальный ход и истинное значение изображаемых событий. Когда такого умения не хватало, нередко случалось, что картины и эпизоды Отечественной войны изображались на экране вне их исторического своеобразия и социальной сути — в духе отвлеченного морализирования и пацифистских иллюзий.

Такого рода издержки, односторонности, ошибки, подвергнутые в свое время основательной критике в кинематографических организациях и прессе, не могут однако умалить того факта, что лучшими своими произведениями кинематограф сказал о 1941 годе свое веское, взволнованное и правдивое слово.

К сожалению, плодотворный опыт этих произведений не получил развития в новых фильмах, посвященных первым месяцам войны. Их слабости связаны прежде всего с поверхностностью в изображении характеров воинов, в осмысливании хода истории через человека — героя фильма.

Сказанное в полной мере относится к фильму «На Киевском направлении» (сценарий В. Денисенко и В. Земляка, постановка В. Денисенко). Фильм интересно задуман: его авторы хотели рассказать о трагедии и непобедимости Киева, о геройской гибели генерала Кирпоноса и его товарищей по руководству войсками. В характере Кирпоноса отчетливо обозначены черты человека, который боится отступить от приказа, чтобы действовать по обстоятельствам обстановки,— меньше боится смерти, чем нарушения приказа; такая парадоксальная ограниченность мужества не придумана, она из жизни. Но многое задуманное так и осталось в замысле или только в эскизе. Центральный образ фильма суховат, однолинеен, поверхностен: характер Кирпоноса не раскрыт в его реальной сложности, в живой индивидуальности. Из его ближайшего окружения, пожалуй, только Баграмян в исполнении А. Джигарханяна — живое лицо, за его скупыми словами и сдержанностью в манере поведения постоянно ощущаешь и ум и волю крупного военачальника. Остальные довольно безлики.

Фильм распадается на два трудно соединимых стилевых потока. С одной стороны — изображение событий войны с претензиями на документальную достоверность обнаруживает у создателей фильма стремление быть ближе к фактам, о драматичном говорить драматично. С другой стороны — возвышенно-романтическое повествование о трех братьях, фигура писателя — свидетеля и участника событий. Мысль авторов фильма понятна: показать военного литератора, художника, в чем-то похожего на Александра Петровича Довженко, показать человека, который не только воюет, но наблюдает, записывает, уже в ходе войны создавая ее летопись, осмысливая движение ее событий. На деле получилось нечто прямо противоположное: по войне бродит наблюдатель, созерцатель, лишь внешне демонстрирующий свою причастность драматическим событиям. Получилась условная фигура в узнаваемо реальном окружении.

Эта разностильность фильма, несоединимость разных его элементов в значительной мере связана, по-моему, с неправильным, узким пониманием довженковской традиции: традиция воспринята здесь внешне, поверхностно, в застывших формах; «традиционные» мотивы и образы, взятые как бы вне их реального движения, вставлены в движущуюся картину событий, в жестокий пейзаж войны.

Сорок первому году посвящен и новый фильм режиссера М. Бегалина «За нами Москва» (авторы сценария В. Соловьев, М. Бегалин). За героем фильма, которого играют два актера — К. Кенжетаев и А. Умуралиев, легко угадывается Момыш Улы, чей образ так запомнился нам по «Воло-

коламскому шоссе» А. Бека. В фильме выведен и другой реальный герой боев за столицу — генерал Панфилов (В. Санаев). Если А. Умуралиев получил в сценарии достаточно интересный материал для роли молодого ученого, ставшего боевым офицером, то В. Санаев оказался в неизмеримо худшем положении. При всем своем обаянии и мастерстве актер не смог раскрыть реальную многогранность характера Панфилова: сценарий дает ему возможность сыграть доброго, хорошего человека, который относится к солдатам и офицерам как отец родной, но актер не имел драматургических опор, чтобы создать сильный образ легендарного командира легендарной дивизии. А ведь Панфилов был не просто добряк-человек, а умный, сильный военачальник. Слабость его образа в фильме связана с тем, что в нем не показаны направление, стиль, индивидуальное своеобразие полководческой мысли Панфилова.

Вызывает серьезное недоумение и возражения современное «обрамление» военного сюжета. Когда Момыш Улы, уже в наши дни, проходя по залам музея, молча смотрит на фотографии и реликвии московской битвы,— мы его понимаем, догадываемся, что делается в душе старого солдата, как он вспоминает друзей, оставшихся в снегах Подмосковья, как перебирает в памяти бои той горькой поры. Но вот герой фильма встречает группу юношей и девушек и сразу же, что называется, с ходу, начинает с ними спорить, упоминает о поп-арте, задает ехидные вопросы — разговаривает как-то очень уж сердито, настороженно. Откуда такая заданная невозможность душевного контакта и взаимопонимания, такая «старательная» полемичность? В прошлом боевой офицер, а ныне кандидат наук, педагог ведет себя в сцене встречи с нынешней молодежью нелепо, чтобы не сказать глупо. Там, где нужны раздумья, возникает поверхностный фельетон — авторы фильма уходят от серьезного разговора о проблемах жизни, связанных с тем, что разные поколения — и это естественно — могут в чем-то по-разному воспринимать одни и те же явления, факты.

Фильм «За нами Москва» многое потерял из-за того, что драматургия его ослаблена непоследовательностью в работе над характерами главных героев. Когда создавался сценарий, в его основу была положена уже упомянутая повесть А. Бека «Волоколамское шоссе». В ходе работы у авторов фильма и автора повести возникли разногласия. В результате принимается решение: «уходить» от литературного первоисточника. Но если в повести было найдено интересное решение темы, найдена система образов, отчетливо обрисованы — во всем их своеобразии — характеры героев, то искать новые решения по одному только принципу их непохожести на писательские — задача ложная, противоречащая элементарным законам искусства.

Сорок первому году, обороне Москвы посвящен и фильм «Если дорог тебе твой дом...» (сценарий Е. Воробьева, В. Ордынского, К. Симонова, постановка В. Ордынского). Это фильм документальный, но он действует на зрителя не только неотра-

зимостью собранных в нем кинодокументов. Образная публицистика здесь аналитична и эмоциональна. В ряде случаев авторы фильма обращаются к средствам поэтического кино, и они, нисколько не нарушая стилевой цельности ленты, усиливают эмоциональное звучание документального рассказа о мужестве и стойкости защитников Москвы, о развитии полководческой мысли в сражениях под Москвой.

За последнее время заметно расширилась тематика фильмов об Отечественной войне. Создаются новые фильмы о Сталинградской битве, ставшей переломным пунктом войны. Ю. Озеров только что закончил два первых фильма о наступательных операциях Советской Армии: «Огненная дуга» и «Прорыв» (авторы сценария Ю. Бондарев, О. Курганов, Ю. Озеров). Вышли на экран «Весна на Одере» (авторы сценария Н. Фигуровский, Л. Сааков, режиссер Л. Сааков), «На пути в Берлин» (авторы сценария Б. Васильев, К. Рапопорт, Ю. Чулюкин, режиссер М. Ершов), «Генерал Рахимов» (сценарий И. Луковского, З. Сабитова, К. Яшена, постановка З. Сабитова) и другие.

Таким образом, в новых фильмах об Отечественной войне советские кинематографисты как бы идут за армией: логика истории и логика художественного поиска соединились. Для кинематографа было очень важно обратиться к трудностям и подвигам 1941 года, чтобы показать начальные истоки победы, а затем проследить, как завоевывалась эта победа на путях к Берлину. Это не значит, что теперь в кино не будет возвратов к 1941 году. Они будут. Но ясно, что накопленный опыт побед и поражений в работе над фильмами о 1941 годе не пройдет бесследно — он останется исходным рубежом для новых творческих исканий кинематографистов. Ясно и другое: теперь кинематограф будет все более и более активно заниматься историей наступательных битв Советской Армии, сыгравших великую роль в освобождении Европы, в спасении человечества от коричневой чумы фашизма.

Расширение тематики, «географии» военно-патриотического фильма влечет за собой и обращение к новым проблемам и коллизиям. Скажем, в фильме «Весна на Одере» не просто воссоздается картина одной из наступательных операций — показана армия, во многом похожая на ту, что стояла насмерть у стен Москвы, но в чем-то и непохожая, новая — по технике, по тактике, по искусству ведения боя, по настроениям и психологии солдат и офицеров. Не только общей панорамой боев, но и в деталях поведения человека на войне создатели фильма раскрывают внутренние перемены в войске, имеющем позади Москву и Сталинград.

На этом очень важном направлении художественного поиска находится и фильм «Генерал Рахимов». Авторы фильма задались целью показать мысль войны, искусство ведения боя. Но им не хватило последовательности при реализации замысла. Фильм получился пестрый. С эпизодами и сценами, очень напряженными по драматургии, достоверными в изображении событий, соседствуют эпизоды невыразительные, не убеж-

дающие, оставляющие впечатление «отрепетированности», «сделанности». Некоторые сцены решены таким образом, что выглядят цитатами из других фильмов.

В произведениях, посвященных Отечественной войне, большое место — и это естественно — занимает тема становления подвига. Интересны в этом смысле «Хроника пикирующего бомбардировщика» (автор сценария В. Кунин, режиссер Н. Бирман) и «На войне как на войне» (автор сценария В. Курочкин, режиссер В. Трегубович). В обоих фильмах очень достоверно, с истинно художническим вниманием к деталям показан быт войны: в одном случае аэродром, жизнь экипажа бомбардировщика, в другом — танковая часть, экипаж одной из самоходок. Герои фильмов — очень обычные, далекие от уставной идеальности (экипаж бомбардировщика по ходу сюжета даже на «губу» попадает — в полном составе). Но через пестроту военного быта, через случайное и мелкое просвечивает то главное, что определяет их поведение в решающую минуту. Это главное, глубинное не подчеркивается кинематографическим курсивом, о нем мы даже из разговоров действующих лиц не услышим — герои фильмов не любят говорить возвышенно,— но оно существует, живет... И когда война того требует, это глубинное выходит наружу и самые обыкновенные парни ведут себя героически.

Путь к подвигу у каждого свой. В одном случае это порыв, естественное движение души. В другом — результат максимальной самомобилизации воли. Герои фильмов Бирмана и Трегубовича идут на подвиг, отбрасывая страх, идут не по принципу «на миру и смерть красна». У них нет психологии военного профессионала, считающего возможность смерти одним из слагаемых своей профессии. Их ведет к подвигу миропонимание советского патриота, человека, воюющего ради высоких целей. Такой человек может пойти на смерть даже без приказа командира — по внутреннему велению своей коммунистической совести. Эту особенность идейного и нравственного облика своих героев авторы фильмов раскрывают очень убедительно — не торопя зрителя на пути к полному пониманию и окончательной оценке действующих лиц. Бой — в одном случае повторение экипажем бомбардировщика подвига капитана Гастелло, в другом — смертельно опасная схватка с танками и пехотой противника — показан в фильме как высокий взлет, вспышка всего великого, что до поры до времени оставалось незамеченным в характерах героев фильмов. Тут нет постепенной подготовки героя к подвигу и зрителя к лицезрению подвига. В какой-то мере подвиг неожидан для зрителя. Но фильмы строятся таким образом, что «финальный бой» заставляет зрителя заново вспомнить ранее увиденное, и детали, казавшиеся поначалу незначительными, освещенные светом подвига, приобретают новый смысл...

«Хроника пикирующего бомбардировщика» и «На войне как на войне» — талантливые, тонко поставленные фильмы, хотя они не свободны от недостатков. Мы не случайно

рассматриваем их вместе: так заметнее прямая опасность штампа, повторение знакомой истории о том, как обычные, «со всячинкой» парни поднимаются в решающую минуту на подвиг.

И еще одно. Обилие такого рода фильмов, сколь бы они ни были интересны сами по себе, не восполнит отчетливо ощутимого недостатка в произведениях, воссоздающих крупные народные характеры, образы героев, способных стать духовными спутниками разных поколений.

Когда мы вспоминаем знаменитые фильмы тридцатых годов, мы вспоминаем прежде всего Чапаева, Максима, Щорса — героев этих фильмов. Обращаясь к фильмам последних лет, мы неизменно называем Алешу Скворцова («Баллада о солдате»), Андрея Соколова («Судьба человека»), генерала Серпилина («Живые и мертвые»). В этот же ряд героев советского экрана встает разведчик, сильно сыгранный Донатасом Банионисом в фильме «Мертвый сезон» (сценарий В. Владимирова, А. Шлепянова, постановка С. Кулиша).

Но таких героев на современном экране мало. Неудач тут больше, чем побед. Практика кинематографа свидетельствует, что неудачи (или только половинные победы) обычно приходят к художнику, когда он ограничивается иллюстративным пересказом биографии героя — реального или созданного художническим воображением человека, когда он ограничивается экранным обозначением внешних и внутренних примет героя, не постигая эти приметы в целостности индивидуального характера.

Мы располагаем довольно скромными сведениями о подпольной работе Мусы Джалиля в плену, о рождении стихов «Моабитской тетради». Фильм «Моабитская тетрадь» (сценарий В. Григорьева, Э. Дубровского, С. Потепалова, постановка Л. Квинихидзе) почти ничего не прибавил к нашему знанию. Недостаток «информации» о герое в данном случае впрямую связан с поверхностностью в познании и обрисовке характера.

У Льва Толстого есть такое выражение — «разгадка поэзией». В фильме нет характера, разгаданного поэзией. Авторы фильма пошли по пути простого пересказа собранных фактов, не поднялись до их синтеза, до постижения «живой индивидуальности» героя, когда угаданное, домысленное становится естественным продолжением известного, узнанного, когда экранный герой как бы обретает независимость от автора произведения, живет самостоятельной жизнью, не подвластной указующему персту и авторскому расчету.

Фильмы об Отечественной войне, так же как и о войне гражданской, представляют собой соединение разных стилевых поисков. Рядом с лентами эпического размаха появляется «Зося» (сценарий В. Богомолова, постановка М. Богина) — фильм, который можно сравнить с лирическим стихотворением: в нем сдержанно, тонко и по-настоящему поэтично воссоздается зарождение любви в «перерыве» между боями. В последнее время появились новые работы кинематографистов в жанре военной комедии.

Говоря о разнообразии стилевых исканий, драматургических и режиссерских решений в фильмах, воссоздающих образ советского воина, нельзя не упомянуть о почти одновременном появлении нескольких фильмов о разведчиках — «Сильные духом» (сценарий А. Гребнева и А. Лукина, постановка В. Георгиева), «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна» (сценарий В. Ардаматского и М. Блеймана, постановка В. Азарова), «Взорванный ад» (сценарий А. Салынского, постановка И. Лукинского). Я называю вместе эти разные фильмы, потому что их объединяет стремление советских кинематографистов взломать каноны детектива, создать образ разведчика средствами социального, психологического искусства. Черты детектива остаются, сохраняя свою привлекательность для зрителя, но они не мешают углублению в психологию, раскрытию идейных и нравственных качеств советского разведчика. Особенно последовательно и творчески интересно эта «трансформация» традиционного детектива отразилась в работе над фильмом «Мертвый сезон».

Произведения о бойцах невидимого фронта занимают свое заметное место в панораме военно-патриотического фильма. Но в последнее время довольно отчетливо обозначилась опасность «стандартизации продукции»: повторяемость сюжетов, мотивов и образов — почти неизбежный спутник «серийности».

Несомненен рост тематического диапазона военно-патриотических фильмов. Кинематографисты обращаются к все новым событиям и эпизодам Отечественной войны. Все это так. И все же многие темы, выдвигаемые самой историей, самой жизнью, пока остаются вне тематических планов студий. У нас все еще нет фильмов, глубоко осмысливающих глобальный масштаб социально-исторических проблем, какие решались в битвах под Москвой и Сталинградом и на путях к Берлину. Не созданы произведения, глубоко раскрывающие интернационализм Советской Армии, рождение боевого содружества советских воинов и воинов из стран, ставших после войны на путь социализма. Не показано рождение антигитлеровской коалиции, сложности этого процесса, связанные с закономерностями классовой борьбы. Очень мало создано фильмов, посвященных развитию стратегического и тактического искусства Советской Армии, связанного с характером и духом советского общества и его идеологии.

Очень мало делается нашей кинематографией для того, чтобы по-настоящему показать на экране сегодняшнюю армию и ее людей.

В активе советского кино — несколько хороших документальных фильмов о современной армии. Большое впечатление у нас в стране и за рубежом произвели фильмы «Народа верные сыны» и «Служу Советскому Союзу» Б. Небылицкого, предметно показавшие, что же такое Советская Армия сегодня, какую силу она обрушит на врага, если тот посмеет напасть. Из художественных фильмов последнего времени пока можно назвать только один — «Нейтральные воды» (сценарий В. Венделовского и В. Соловьева, постановка В. Беренштейна).

В этом фильме наш кинематограф буквально идет за ежедневной газетой — фильм рассказывает о том, как советские моряки несут службу в «нейтральных водах» Средиземного моря, постоянно встречаясь с 6-м американским флотом. Но если бы это была только иллюстрация к газетным сообщениям, тут не о чем было бы и говорить. На жизненном материале «мирной» службы одного из боевых кораблей авторы фильма сумели создать острый сюжет. Они показывают напряженный «психологический» поединок советского и американского кораблей, раскрывая твердость характеров, волю, настойчивость советских военных моряков. В фильме достоверно изображаются отлично снятые «на натуре» корабль, море, люди. Сам по себе необычный материал кинофильма «Нейтральные воды» представляет собой большой интерес.

Но не все в фильме получилось. Его авторы не сумели достаточно органично и широко включить в экранное действие размышления героев фильма, отражающие духовный облик, мироощущение советского воина, его отношение к проблемам войны и мира, его понимание воинского долга и воинской службы. Некоторые сюжетные коллизии (связанные, в частности, с образом молодого моряка — недавнего новобранца) не разработаны с необходимой полнотой и убедительностью, несут на себе печать искусственности, сочиненности. Но то хорошее, что есть в фильме, созданном на очень важном и нужном направлении кинематографического поиска, заслуживает поддержки.

Важнейшей проблемой военно-патриотического фильма, как и всего киноискусства, является проблема зрителя. Практика современного кинематографа показывает, что успех фильма в зрительских аудиториях определяется прежде всего степенью его правдивости, обращением мастеров экрана к вопросам жизни страны и мира, которые волнуют миллионы людей.

Зрительская аудитория меняется в своих требованиях к искусству, в своем отношении к изображаемому. Когда перед войной мы смотрели фильм «Если завтра война», он нас по-настоящему волновал. Мы верили, что когда начнется война, уже первые удары по врагу будут победоносно-сокрушительными. В 1969 году военно-патриотические фильмы смотрят люди, знающие войну во всем ее драматизме, отступавшие до Москвы и берегов Волги, а потом наступавшие до Берлина, теряя друзей и товарищей на обоих этих путях. Фильмы смотрят вдовы и дети не вернувшихся с войны... И когда современный зритель встречается с гладенькими, обкатанными, благополучными фильмами о войне, он им просто не верит. Нельзя с народом обращаться легкомысленно, нельзя народу подсовывать «засиропленную» «киношную» войну. Наш народ — серьезный, требовательный, трезвый, он любит и ценит правду, презирает ложь, какими бы благими намерениями она ни прикрашивалась.

И, скажем, когда бывшие фронтовики критикуют такие фильмы, как «Женя, Женечка и «катюша» или «Крепкий орешек», то речь идет обычно не об отдельных и частных

просчетах, а о самом подходе к теме, об отношении зрителя не только к произведению искусства, но и к изображаемой в нем действительности.

Никто не оспаривает права художника на комедийное решение военной темы. Как известно, у нас есть в этой области классические образцы — я имею в виду прежде всего поэму А. Твардовского «Василий Теркин», где комическое соседствует с драматическим и не нарушает образа войны, какой хранит память народа: Теркин — шутник, весельчак, но это солдат, хлебнувший горюшка на страшной войне, хорошо знающий, почем фунт лиха.

Ясно, что при любом подходе к теме, при выборе любого стилевого или жанрового решения фильма художник не имеет права забывать, какой была война для нашего народа и как советские люди вспоминают войну. Если свои творческие поиски и решения автор фильма сопоставит с вчерашними фактами кровавых битв и сегодняшней памятью о них, он не позволит себе стилизовать экранное изображение Отечественной войны ни под декадентские фильмы ужасов, ни под «Бабетту», которая шла на войну, как на курорт.

«Крепкий орешек» это не комедия о смешных происшествиях на войне (сколько их было!), а экранное баловство на тему войны. Такое ощущение создается тем, что комизм образов и ситуаций фильма не вытекает из реальных представлений и воспоминаний о войне, в том числе и о смешном, что на ней было. Это комизм иного тона и стиля. Фильм строится так, будто действие его происходит на какой-то другой, игрушечной войне, где противник по-балаганному нелеп и глуп и его легко можно разбить с помощью поварского половника. Но тогда при чем тут вполне узнаваемые аэростаты воздушного заграждения и форма воинов, привязывающая фильм к вполне определенным событиям? Нет, не на ту войну попала советская Бабетта, не на того зрителя нарвалась!

В этой связи я хотел бы упомянуть фильм «Годен к нестроевой» (автор сценария Е. Севела, режиссер В. Роговой). Я называю эти фильмы рядом потому, что их сценарии принадлежат перу одного и того же кинодраматурга. По жанру они тоже близки. Однако мне кажется, что фильм «Годен к нестроевой» отличается от «Крепкого орешка». Во всяком случае, в нем нет того легкомыслия в изображении войны, какое скомпрометировало «Крепкий орешек». Юмористически показаны грубоватые парни, сначала потешающиеся над своим незадачливым товарищем, главным героем фильма (артист В. Перевалов), а потом подружившиеся с ним, увидевшие в нем настоящего человека, смелого солдата.

В обращении кинематографистов к теме военного подвига, к образу советского воина чувство правды народной жизни соединяется с глубоко гражданским стремлением полнее использовать силу искусства для духовного и нравственного обеспечения подвига. Когда фильм покоряет зрителя своей правдой, он действенно помогает воспитанию мужества: на примерах былых боев и походов, художественно осмысленных

и правдиво показанных, закаляется сталь героического характера. Эти примеры ныне нужны и тем, кто воевал,— как память, не имеющая права стареть, и тем, кто не воевал,— все новым поколениям нашего юношества, которым предстоит хранить мир, завоеванный кровью отцов и дедов: история, жизнь показывают, что для действенной защиты мира нужны не только миролюбивые стремления и обращения — нужно обладать еще и солдатским мужеством, умением, непреклонной твердостью при встрече с любым агрессором.

Прошла пора, когда фильмы об Отечественной войне создавались по следам событий. Уже 24 года с лишним отделяют нас от того дня, когда замолчали пушки. Появилась «дистанция времени» — она не обязательна для художественного воспроизведения правды жизни, как показывает опыт нашей литературы и искусства, но если она существует, кинематограф не может не воспользоваться возможностями, какие она предоставляет. Время требует анализа событий Отечественной войны советского народа в их реальной связи с ходом всемирной истории, с ходом классовой борьбы, с социальными и духовными переменами в мире, какие были порождены разгромом гитлеризма. Такой анализ поможет нам еще глубже понять, полнее ощутить величие подвига советского воина, сыгравшего решающую роль в разгроме гитлеризма.

К юбилею народной Польши

С 5 по 20 июня 1969 года Госфильмофонд СССР совместно с Центральным польским киноархивом в московском кинотеатре «Иллюзион» проводил ретроспективный показ фильмов Польши (1947—1967 годы).

Что означало это практически?.. Тридцать фильмов, среди которых классические произведения польского экрана, хорошо известные советскому зрителю,—«Последний этап» В. Якубовской, «Пепел и алмаз» А. Вайды, «Запрещенные песенки» Л. Бучковского, а также ряд фильмов, не известных советским зрителям.

Москвичи помнят, что подобный показ уже был однажды— в мае 1966 года — и имел огромный успех (что, впрочем, вполне естественно — интерес к польскому кино в Советском Союзе всегда был высок). На этот раз границы мероприятия несколько расширились. В Ленинграде; Риге, Тбилиси, где уже функционируют филиалы «Иллюзиона», зрители также увидели польскую программу... Есть основания полагать, что подобные показы станут в будущем регулярными и гораздо более масштабными — тесное сотрудничество Госфильмофонда и Центрального польского киноархива создает для этого хорошие предпосылки.

Но данный показ—особенный. Он был приурочен к большой и ответственной дате — 25-летию народной Польши. Эта ретроспектива — одно из тех культурных мероприятий, которыми советская общественность отмечает праздник польского народа.

Кинотеатр «Иллюзион» отлично подготовился к показу. В фойе была открыта выставка польского киноплаката. И еще одна — освещающая предлагаемую программу. Был выпущен специальный буклет, дающий представление об истории польского кино, его крупнейших мастерах.

5 июня на торжественном открытии показа выступил директор Госфильмофонда В. С. Привато, который представил зрителям гостей из Польши: кинорежиссеров Збигнева Кузьминского, Вольдемара Подгурского, актрису Еву Краснодембску, сотрудника Центрального польского киноархива Лешека Арматыса.

Ретроспективный показ, проведенный в четырех городах Советского Союза, еще раз подтвердил важнейшие достоинства польского кинематографа — его неукротимый, бескомпромиссный поиск правды и справедливости, его сугубую чуткость к социальным, гражданским, общественным проблемам.

Духовный мир современника и экран

Глубина постижения кинематографом народной жизни измеряется прежде всего тем, каким предстает на экране советский человек — борец, деятель, строитель коммунизма. Удастся ли художникам показать его во всей сложности и многогранности, раскрыть особенности его мировоззрения, высокую духовность его существования.

Размышления о духовном мире современного советского человека стоят сегодня в центре внимания кинематографистов и критиков. Начиная разговор на эту важнейшую тему, мы не предопределяем его характера — здесь могут определиться самые разные аспекты, могут быть применены разные жанры — публицистические статьи, критические обзоры, раздумья о собственном творческом опыте и т.д.

В этом номере публикуются полемические статьи Н. Федя и Л. Крячко о фильмах «Деревенский детектив», «Короткие встречи», «Журавушка», «Источник», «От снега до снега».

Продолжение дискуссии читатель найдет в девятом номере журнала.

Человек для людей

Н. Федь

Самые разные стороны жизни с ее высоким и низким, прекрасным и уродливым, счастливым и несчастливым — со всеми ее реальными противоречиями отражает искусство, поднимая волнующие современные проблемы.

Социалистический мир и человек этого нового мира, его полноправный и суверенный хозяин, — вот объект, вот основной герой советского киноискусства. Вот та сила, которая ведет кинематограф путем глубокого реалистического познания многообразия действительности, помогает во всей сложности проследить процесс духовного становления общества, раскрыть социальные, нравственные столкновения, имеющие принципиальное значение для постижения природы новых общественных отношений, определяющих политический, нравственный облик современника, волнующие его конфликты и противоречия.

Коммунизм, по Марксу, предполагает «подлинное присвоение человеческой сущности человека и для человека... возвращение человека к самому себе как человеку общественному, то есть человечному».

Во многих фильмах последнего времени отчетливо видно желание показать черты этого общественного, то есть человечного человека. Правда, не всегда авторам картин удается воплотить свои намерения с достаточной художественной глубиной. Нередко видишь, что замысел был более интересным, многослойным, чем то, что получилось на экране, — осуществить задуманное в полной мере помешали то ли драматургические просчеты, то ли недостаточно крепкая режиссура, не умеющая порой найти для мысли яркое образное кинематографическое выражение. Важно, однако, наметившееся направление поиска: раскрытие в не-

которых фильмах последнего времени **новых** черт характера советского человека, хозяина всего большого советского дома, тех его **особых** душевных качеств, к которым не всегда достаточно внимательно и зорко присматривалось наше кино за предшествующие годы.

Чувство хозяина

Теперь уже кажется невозможно отделить героя повести В. Липатова «Деревенский детектив» участкового милиционера одной из сибирских деревень Анискина от артиста Михаила Жарова — исполнителя этой роли в одноименном фильме, поставленном И. Лукинским. Будто таким вот, по-жаровски неторопливым, рассудительным, с мудрой лукавинкой в глазах, вышел он из-под пера писателя, чтобы вызывать симпатии, одобрительные улыбки, благодарные чувства читателей, зрителей...

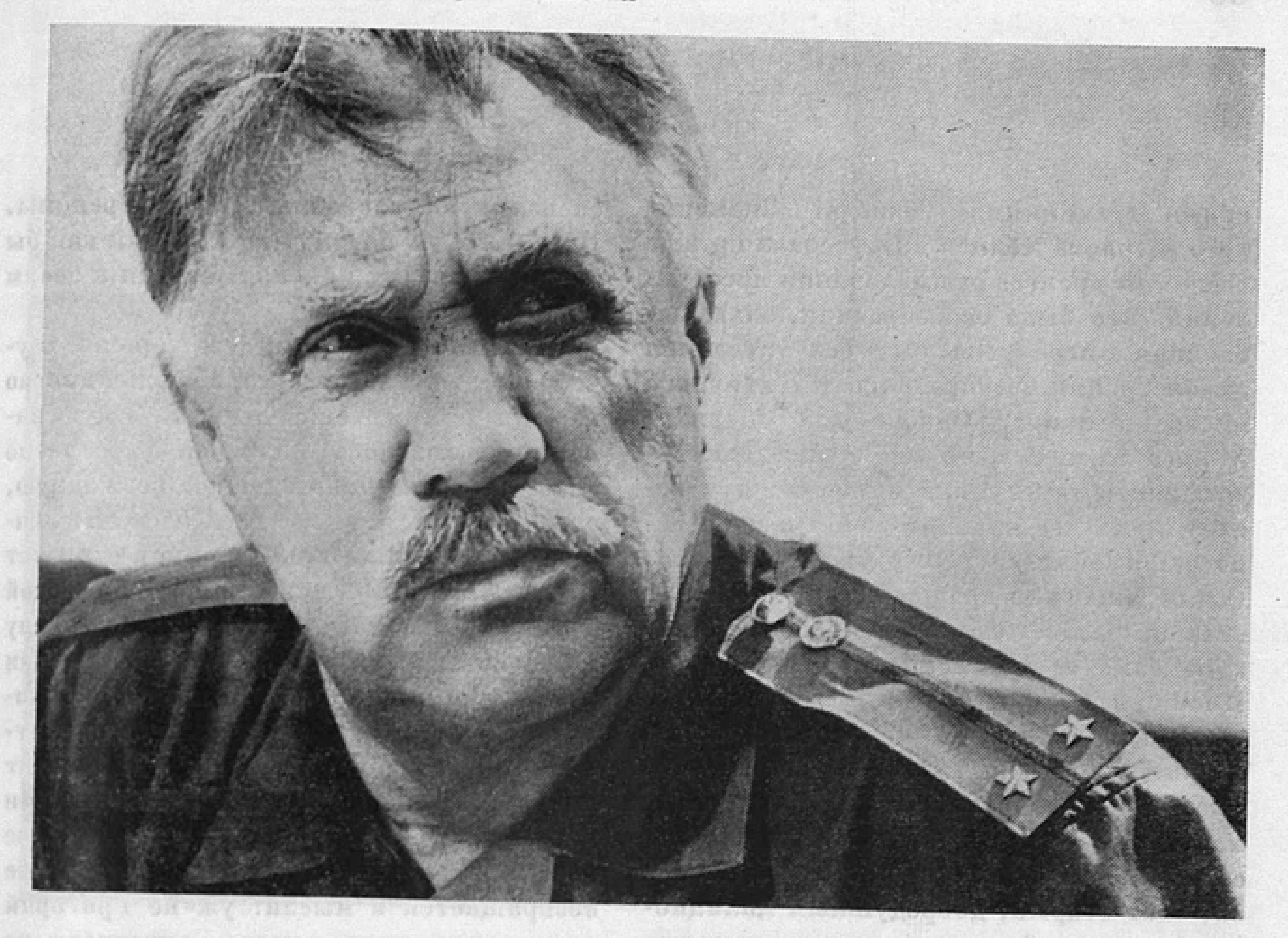
И все-таки не будем торопиться ставить на этом точку. Тем более что образ Анискина вызвал в нашей критике и другие оценки, что, впрочем, не помешало большинству признать его «добрым человеком».

«Добрый человек Анискин» — так назвала, в частности, свою статью в журнале «Искусство кино» (1969, № 4) Т. Иванова. «Оценивая новую картину «Деревенский детектив», сделанную режиссером И. Лукинским, —писала она, — мы по справедливости отдали должное многим ее достоинствам. Прежде всего потому, что обиходное, хотя и расплывчатое выражение «добрый фильм» применительно к «Деревенскому детективу» верно в самом прямом и простом смысле: действительно добрый, очень добрый человек выведен в качестве главного героя этой картины».

Определение это тем более заслуживает нашего внимания, что даже газета «Забайкальский рабочий» (от 1 апреля 1969 г.), которая поместила резко отрицательный отзыв об Анискине (отзыв этот вызвал справедливый протест группы зрителей, обратившихся с письмом в редакцию «Искусства кино»), все же, в конечном счете, признавала доброту Анискина. Но только в конечном счете! «За той бодростью, жизнерадостностью, назойливой ясностью, — писала газета, —... скрывается пустота. Мы видим не ту высокую и сложную организованность человеческой психики, не ту собранность и энергию, за которой есть мысль, размышление, наконец, борьба, а схему. И мы догадываемся, что это фильм о частностях, пусть и важных частностях, что повествованию о поисках Анискиным украденного аккордеона не хватает того взлета мысли, того озарения, каким бывают отмечены крупные художественные произведения». Даже эта газета, повторяем, перед тем как произнести столь грозный приговор фильму и его основному герою, признала: «Авторы фильма наделили его добротой, душевной щедростью».

Итак, доброта — качество, так сказать, прочно приписанное Анискину, закрепленное за ним и его друзьями и его недругами в критике одинаково.

Странно, досадно только, что это душевное свойство героя фильма чаще констатируется, чем анализируется. А между тем, сказав «добрый человек», мы еще, по существу, почти ничего не сказали. В самом деле, в чем же все-таки практически проявляется доброта Анискина? В том ли, что Анискин жалеет продавщицу Евдокию и помогает ей самой и влюбленному в нее человеку найти счастье? Или в том, что он возвращает



пропавший аккордеон заведующему клубом и скрывает имена похитителей в надежде, что это послужит им хорошим уроком? Если бы мы остановились только на этих поступках героя, могло бы показаться, что перед нами лишь очередная вариация на тему о хорошем человеке вообще, не более. Но вдумайтесь в суть образа, вглядитесь в его черты, и вы поймете, что вам хотят представить более значительного и сложного человека, чем видится на первый взгляд. И главное, человека, в чем-то нового, еще не исследованного нашим искусством, несущего в себе черты, присущие именно нашему времени, и в сущности своей — глубоко народные. Вот почему важно понять, в чем же главная суть этого характера, его подлинная новизна и где те общественные родники, что питают героя живительными соками благородных чувств.

Хотя в ряду героев-собратьев Анискин вроде бы ничем особенно и не выделяется. Судьбе было угодно отпустить ему ровно столько удачи, сколько надобно трудолюбивому человеку, чтобы вот так тридцать с лишним лет честно исполнять свой долг и заслужить на склоне лет уважение односельчан, которые называют его не иначе как «дядя Анискин».

Дядя Анискин — и... детектив. Нет ли в этом чего-то противоестественного? Действительно, какой детектив из этого старого, очень симпатичного и добродушного человека, которому скорее впору быть колхозным сторожем да рассказывать деревенским ребятишкам интересные истории, чем слыть грозой всякого рода нарушителей порядка.

А между тем Анискин и есть самый взаправдашний детектив. Но не тот, который живет в наших представлениях еще с детства, навеянный конандойлев-

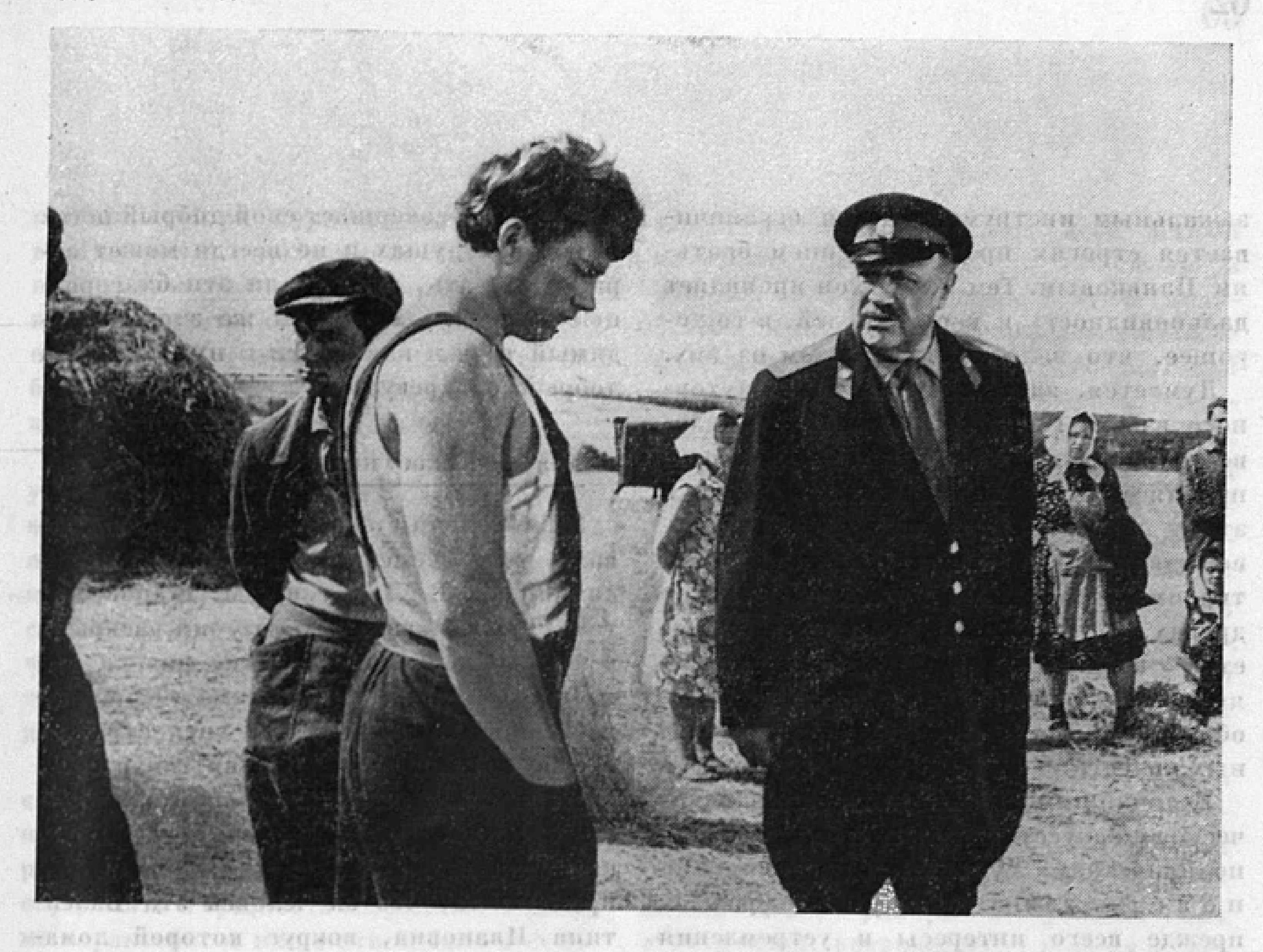
скими традициями. Отнюдь! Знаменитого Шерлока Холмса интересовал прежде всего сам процесс расследования преступления. Это была своеобразная, захватывающая игра мысли, ослепительная демонстрация безупречного дедуктивного метода сыщика. Однако для Шерлока Холмса важнее всего сам процесс расследования: и преступник и жертвы для него — лишь две крайние точки в цепи непогрешимой логики его умозаключений.

Для Анискина важнее всего моральная сторона дела, его человеческая суть, а не само преступление или проступок. Именно здесь ключ к разгадке созданного Жаровым образа, в котором высокие, добрые чувства вытекают из его органической сопричастности ко всему тому маленькому мирку, за который он постоянно чувствует себя в ответе. И хотя он, этот старый, добродушный милиционер, в высокой степени наделен тем, что можно было бы определить как дар профессиональной интуиции, самая эта интуиция — говорит нам о его неразрывном родстве с людьми, среди которых протекает вся его жизнь. Он не над ними и не около них, а внутри их и именно потому умеет через человека войти и в суть разбираемого дела и в его нравственную оценку.

Узнав о том, что из клуба похищен дорогой аккордеон, Анискин глубокомысленно констатирует: «Кража совершена вровень с хорошей коровой и чуток пониже мотоцикла». И тут же озабоченно добавляет: «Такого крупного дела у нас в деревне с одна тысяча девятьсот сорок восьмого года... не было». Это не случайная реплика. Стало быть, не все так спокойно и безмятежно на селе, как ему казалось. Значит, кражу совершили люди, которым Анискин доверял и в которых не сомневался. Стало быть, в чьем-то сознании образовалась новая трещина. Но в чьем? И почему? И Анискин как бы заново начинает приглядываться к своим односельчанам.

Оказывается, не так уж хорошо изучил он этих людей, хотя большинство из них помнит еще детьми. Ему, например, казалось, что он прекрасно знает продавщицу Евдокию: не жадную, даже добрую, а в чем-то и легкомысленную. Но думал ли он о том, как страдает Евдокия от своей «веселой», но такой одинокой жизни? Вряд ли. Анискину известна неприязнь тракториста Гришки к заведующему клубом Геннадию Николаевичу. Он уважает Гришку как честного и серьезного человека. Но верит ли до конца, что Григорий не способен на воровство? Нет, оказывается, не верит; и чем дальше, тем настойчивее возвращается к мысли: уж не Григорий ли в самом деле «увел» аккордеон из клуба?.. Так случай с похищением аккордеона еще больше обострил в Анискине восприятие окружающего мира, снова и снова заставил вглядеться в, казалось, уже знакомых людей.

Мы уже отметили, что наш герой принадлежит к тем людям, которые честно выполняют свой долг и твердо знают, чего следует ждать от жизни. Обычно таких людей отличают не только удивительная скромность и душевная чистота, но и высокое чувство ответственности перед обществом, в котором и для которого они живут. Кстати, если говорить начистоту, то как раз об этих людях наше искусство и, в частности, кино не так уж много, а главное, не так уж интересно и глубоко рассказывает зрителям. Не потому ли с таким вниманием отнеслись они к Анискину, которому в высшей степени присущи неподдельное уважение к крестьянскому трудолю-



бию, деловитость, острая нетерпимость к тунеядству, бесхозяйственности, лени. Всю жизнь он стремился помочь людям, облегчить их участь, подбодрить теплым словом. Сколько сил отдал борьбе со всякого рода лодырями, а тут родная дочь норовит пристроиться, где полегче да повольготнее. Разве не сорвешься на крик: «Мне совестно людям в глаза глядеть». Но если Зинаиде можно пригрозить и послать ее на работу, то с представителем из района сложнее. Этот бездельник умело прикрывается демагогией и нагло требует к себе почтения:

«— Я вам здесь не кто-нибудь, а представитель района, извольте уважать».

Анискин. Уважать? Вас уважать? Ведь человека за что-то уважать надо. За что же вас уважать-то? Вот у нас Иван Иванович, председатель, он сельхозтехникум окончил. Вот я даже выговорить не могу, а он его окончил. Или вот секретарь у нас, Сергей Тихонович, он партийную школу окончил. А что вы окончили?

Уполномоченный. А это знаете ли...

Анискин. Нет, я вас спрашиваю, что вы окончили? Вас из райкома комсомола по возрасту попросили и теперь вы у нас в районе обретаетесь... А что вы в хлеборобном деле понимаете? Зяби... Так что... вы, дорогой товарищ, район в деревне не позорьте. Что наши мужики думать-то будут?»

Сцена эта, пожалуй, ярче и убедительнее других свидетельствует о гражданской самостоятельности героя, о цельности его как личности.

Мы уже говорили о том, что, обнаружив похитителей аккордеона, Анискин не предает дело гласности, а предпочитает смолчать об этой истории «с му-

зыкальным инструментом» и ограничивается строгим предупреждением братьям Паньковым. Тем самым он проявляет дальновидность и веру в людей, в то хорошее, что заложено в каждом из них.

Думается, здесь высшая точка духовного взлета героя, выявления его человеческой сущности, когда личность, пройдя испытания правдой, подвергнув этому испытанию и окружающих, утверждается в сознании справедливости творимого им дела, не отделяет себя от других, а, напротив, полностью сливается с ними, именно в этом слиянии выявляя всю гармоническую полноту, своеобразие и цельность своих индивидуальных качеств.

Величайшим завоеванием социалистического искусства является то, что оно подняло знамя гуманизма, но гуманизма нового типа, который выражает прежде всего интересы и устремления трудящихся масс, народа, но в то же время — объективно — раскрывает и общечеловеческие устремления. Красота, богатство духовного облика героя «Деревенского детектива» и есть яркое воплощение принципов именно социалистического гуманизма в тех особых формах и признаках, которые отражают внутренние особенности нашего общественного строя.

Нет, разумеется, не просто доброта, а доброта особого рода — действенная, активная, гражданственная—характеризует Анискина. Анискин по своей сути тот же земледелец, покой и достаток которого он охраняет. Оба — сеятели, для обоих естественное состояние — работа сердца и рук. Разница лишь в том, что земледелец, бросая семена в землю, знает, что при благоприятных метеорологических условиях они, эти семена, прорастут и принесут обильный урожай. Анискин же совершает свой добрый посев в людских душах и не всегда может заранее сказать, взойдут ли эти благородные всходы... Но какой же это необходимый труд и как важен и нужен людям добрый его результат!

Полемическое интермеццо

Размышления над типическими свойствами того Анискина, с которым познакомили нас В. Липатов и М. Жаров, над тем новым и важным, что они раскрыли в нашей действительности, навели нас на воспоминания и о фильме «Короткие встречи». Тем более что хотя страсти, в свое время кипевшие вокруг картины, улеглись, недавно в затухший критический костер была опрокинута новая канистра с горючим. Видно, надо снова припомнить, что за человек эта Валентина Ивановна, вокруг которой ломалось столько критических копий.

Мы встречаемся с ней в тот момент, когда, сидя среди груды грязной посуды, она решает задачу: «...посуду помыть... или оставить... или помыть... Мыть или не мыть — вот в чем вопрос». И тут же: «Так всегда: то одно, то другое». После чего напевает: «Наплевать, наплевать, наплева-ать, наплевать, наплевать, наплева-ать». Не правда ли, как интересно: мыть посуду или не мыть? Уж не от этой ли сцены пришел в восторг С. Иванов в своей статье «В поисках героя» («Искусство кино», 1969, № 5)? Дав в целом содержательный обзор современного украинского кино, высказав интересные мысли о современном кинематографическом герое, он, на мой взгляд, выступил и с некоторыми более чем спорными взглядами и оценками. Так, говоря о фильме «Короткие встречи», он пишет, что сложность своей

героини «Кира Муратова почувствовала всей душой и нашла множество прекрасных художественных оттенков, раскрыв неустроенность своей героини в быту, ее презрение к этой неустроенности и к благополучию, душевность в отношении к людям и желание помочь им».

Прочитав эту оценку, мы совсем было уже настроились на благодушный лад, как вдруг сам же С. Иванов напомнил нам: перед нами «не просто женщина, перед нами — общественный, государственный деятель». Напоминание чрезвычайно важно, его нельзя бросить походя, так как именно отсюда и надо было исходить при оценке картины.

Ведь если в задачу фильма входило показать не «просто женщину», а коммунистку, занятую важной государственной работой, то именно это и должно было определять и сущность созданного в фильме характера, и наше отношение к нему.

Однако странное дело, С. Иванов признает, что эта сторона ее характера не получила убедительного, полного раскрытия и, тем не менее, радуется: «Фильм сделан талантливо. Интересен замысел—показать современную женщину, руководящего работника, во всей сложности, масштабно и вместе с тем (*sic!*) не упуская важных психологических мотивов».

Тут уж, признаемся, мы окончательно перестали понимать С. Иванова. В самом деле, зачем хвалить замысел — показать... руководящего работника (да еще масштабно!), если как раз эта сторона характера героини не получила убедительного раскрытия?!

Ведь это означает, что фильм потерпел неудачу в основном, в главном, и это надо было бы сказать в статье определенно и четко. И не только сказать, а сделать из этой неудачи теоретические выводы, поучительные для всей нашей кинематографии. Потому что если в фильме об общественном деятеле получают художественно проникновенное раскрытие только мотивы его бытовой и прочей неустроенности, то речь, видимо, должна идти не о частных просчетах режиссера, а о неверности его исходной позиции, ложности самого замысла. Тем более что героиня Киры Муратовой наделена многими чертами, которые находятся в непримиримом противоречии с ее общественной сутью. Ведь она только делает вид, что хорошо относится к людям, а на самом деле ей на них «наплевать, наплевать, наплевать».

Вот Валентина Ивановна готовится произнести речь на городской конференции с целью вдохновить людей для поездки на работу в деревню. На протяжении всего фильма вымучивает она этот доклад, возвращается к нему с нескрываемым отвращением, пока, наконец, домработница Надя случайно не стирает готовый текст с магнитофонной ленты. Героиня тут же с облегчением признается, что она занималась ерундой, ненужным делом, и собирается ехать на другое совещание, на которое ей, возможно, также «наплевать».

А вот Валентина Ивановна вдруг сообщает своему другу: «Ты знаешь, что Тихомиров-то умер». Даже видавший виды Максим удивляется: «...а ты, право... Ты как будто даже рада, что человек умер». Что же отвечает ему этот «общественный и государственный деятель»? «Да нет, ну что, мне его жалко; может быть, действительно, он умер... как всякое живое существо. То есть более того, я даже его как-то уважать стала. Знаешь — умер!»

Выслушаете такое и ушам своим не поверите: кто это говорит? Неужели со-

временный «руководящий работник», да еще взятый «масштабно», во всей «сложности психологических мотивов»?

Или вот еще. Несчастный, полоумный старик всем рассказывает о своем горе: фашисты расстреляли его сына и дочь. «У него, действительно, немцы убили и сына, и дочку», — констатирует Валентина Ивановна и тут же скороговоркой бросает: «Ну ладно, жизнь продолжается. Я побежала».

Сметливый зритель догадывается, что побежала она на работу. Да, он прав. Валентина Ивановна любит бегать на работу. Но это не та любовь, которой живет тот же Анискин. Нет, у нее эта любовь механическая, как у заводной игрушки, — раскрутилась пружинка, и перестала прыгать обезьянка. «Я люблю как-то, чтоб как-то все вокруг менялось, — говорит она. — Само оно останавливается, и у меня терпение лопается, и мне хочется подтолкнуть сильнее. А иначе скучно. Вот и вся любовь».

Слушая и наблюдая Валентину Ивановну, мы серьезно сомневаемся: а действительно ли был у постановщиков фильма «замысел — показать современную женщину, руководящего работника, во всей сложности, масштабно»? Не ошибся ли С. Иванов, ставя так проблему? Если это и есть «сложность», «масштабность», «современная женщина», «руководящий работник», то что же тогда обывательщина, игра в «интеллектуальность», «некоммуникабельность» и т. п.?

Есть одна область, к которой мы до сих пор не прикасались из-за опасения нанести травму неосторожным нашим пером — это сфера интимных чувств Валентины Ивановны. «Я все время жду тебя, — говорит она своему возлюбленному, — ... в моей жизни два занятия: ждать тебя, и когда ты приходишь наконец, упрекать тебя за то, что пришлось долго ждать. Я только этим и занимаюсь, понимаешь, только». И когда Максим пытается обратить ее взоры на то, что у нее есть и еще что-то в жизни, она все в том же тоне продолжает: «Я все время жду тебя». Ладно, думаешь в эту минуту, «общественного и государственного деятеля» не состоялось, возможно, состоится большая любовь? Но что это? Какая перед нами вялая, обездуховленная, случайная любовь, скорее связь, а не любовь, да еще протекающая на фоне одновременной интриги героя с деревенской девушкой, домашней работницей нашего «государственного деятеля».

Вот здесь действительно прав С. Иванов, восклицая: «Любовь героини какая-то хилая и случайная». Прав настолько, что читателю хочется, чтобы он развил это свое утверждение, извлек из него все теоретические выводы.

Но только на чем же тогда основано его исходное утверждение: «Фильм сделан талантливо». В чем эта талантливость проявилась, хочется спросить автора статьи, если ни общественная природа исследуемого характера, ни личная жизнь героини не содержат в себе элементов типического и ничего существенного, нового в жизни не открывают?

Здесь позволим себе сделать маленькое отступление.

Не слишком ли мы злоупотребляем словом «талант» в применении к людям, в меру своих сил и способностей трудящихся на ниве культуры? «Ах, какой талантливый этот молодой человек», «Да, вы правы, работа не удалась, но он такой талантливый», «Ни грана своего, подражательно, однако согласитесь, он же талантливый человек», —

слышатся причитания иных «добрых» тетушек и дядюшек от искусства. Гордое слово «талант» в иных устах стало своеобразной индульгенцией, защитной броней, чуть ли не призывом к всепрощенчеству. А по отношению к тем, к кому оно применяется, — медвежьей услугой.

Особенно если станешь читать, мягко говоря, странные теоретические рассуждения иных наших специалистов по этому вопросу. «...Талантливый человек. Ведь в таланте с захватывающей силой выражается все лучшее, что заложено во всех нас, но по тем или иным причинам осталось неразвитым», — пишет Л. Резников в журнале «Север» (1969, № 1). Что ж, это верно. Но, начав во здравие, автор кончил, как говорится, за упокой. «Мы чувствуем красоту, а он, талант, создает ее. Мы искренне желаем добра, а он, талант, уже творит его», — скачет без оглядки на своем лихом коньке Л. Резников. «Мы только раздумываем над сложными вопросами жизни, а он уже решает их для нас». Вот уж доподлинно: пусть талант трудится в поте лица своего, а мы посидим, покурим, поговорим, то есть будем ждать, пока за нас все решит и сделает «талант». Кстати, нам-то и браться за дело как-то не с руки, поскольку талант, как информирует нас Л. Резников, «и терпеливее, и щедрее, и скромнее нас». Больше того: «талант — это человек в высшей степени».

Мы отнюдь не против таланта, напротив, двумя руками «за», но мы решительно против противопоставления таланта людям «вообще», не говоря уже об уменьшении меры требовательности и ответственности к ним за их роль и место в жизни. Талант — это, по нашему скромному разумению, одаренность, помноженная на максимум труда и ответственности перед временем, народом. И никакой разговор о таланте художника вне этих критериев, это особенно хочется подчеркнуть, в наших условиях невозможен.

Но вернемся к нашему разговору.

Было бы непростительным упрощенчеством ставить под сомнение право художников живописать теневые стороны современной действительности. Все дело в том, во имя чего и с каких позиций это делается. Возражения вызывают не критические мотивы в тех или иных фильмах, без них никакой серьезный разговор о жизни просто невозможен, а то, что какие-то недостатки, трудности непомерно преувеличиваются, выдаются порой — в противовес объективному ходу развития — за непреодолимые. Отсюда неуемное желание иных авторов выдать скучно и бесплодно рефлектирующего и в конечном счете ничем не примечательного человека за главного героя нашего времени.

Это следствие того, что такой автор не в силах увидеть жизнь в ее главных направлениях.

А росту общественного самосознания, писал в свое время Ф. Достоевский, может помочь лишь тот художник, который по-настоящему изучает жизнь. «Тут почти всего важнее, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд — гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли, наконец, сам художник?»

Художественное творчество никогда не было столь непосредственно, открыто связано с народностью, классовостью, партийностью, как в нашу эпоху. Это диктуется объективными историческими условиями. Горячая убежденность художника в общественной значимости того, что он проповедует, составляет как бы душу его детища: она дает ему силу,

делает, по словам Л. Толстого, художественное произведение заразительным. К этому обязывает и эмоциональная природа искусства, и всесторонняя зависимость художника от общества, в котором он живет.

Не потому ли сегодня даже среди эстетствующих служителей муз в капиталистических странах все чаще подвергается сомнению идея социальной пассивности, «незаинтересованности» или, как они любят выражаться, «неангажированности» искусства? Ибо теперь уже и для них не всегда является секретом, что насквозь тенденциозны и те буржуазные художники, для которых главная цель творчества заключается в бегстве от реальных ужасов буржуазного общественного устройства в мир жестокого вымысла, в хаос. Поэтому рассуждение, например, французского писателя Алена Роб-Грийе о независимости искусства от социальных проблем, о том, будто он не знает, зачем пишет («Я пишу, чтобы попытаться узнать, почему мне хочется писать... Настоящему писателю вообще нечего сказать»), звучит, наверное, и для многих западных писателей всего лишь как неудавшаяся острота.

Опыт социалистического искусства является великолепным примером честного и бескомпромиссного служения художника своему классу, правде своего времени. Выражая возвышенные и благородные цели общества, советские художники берут для своих произведений героев из самой гущи трудового народа, и зритель, как правило, всегда бывает особенно благодарен искусству, которое не уводит его в область мелких псевдопсихологических «исследований», а живет истинными заботами и думами современника.

Продолжение темы

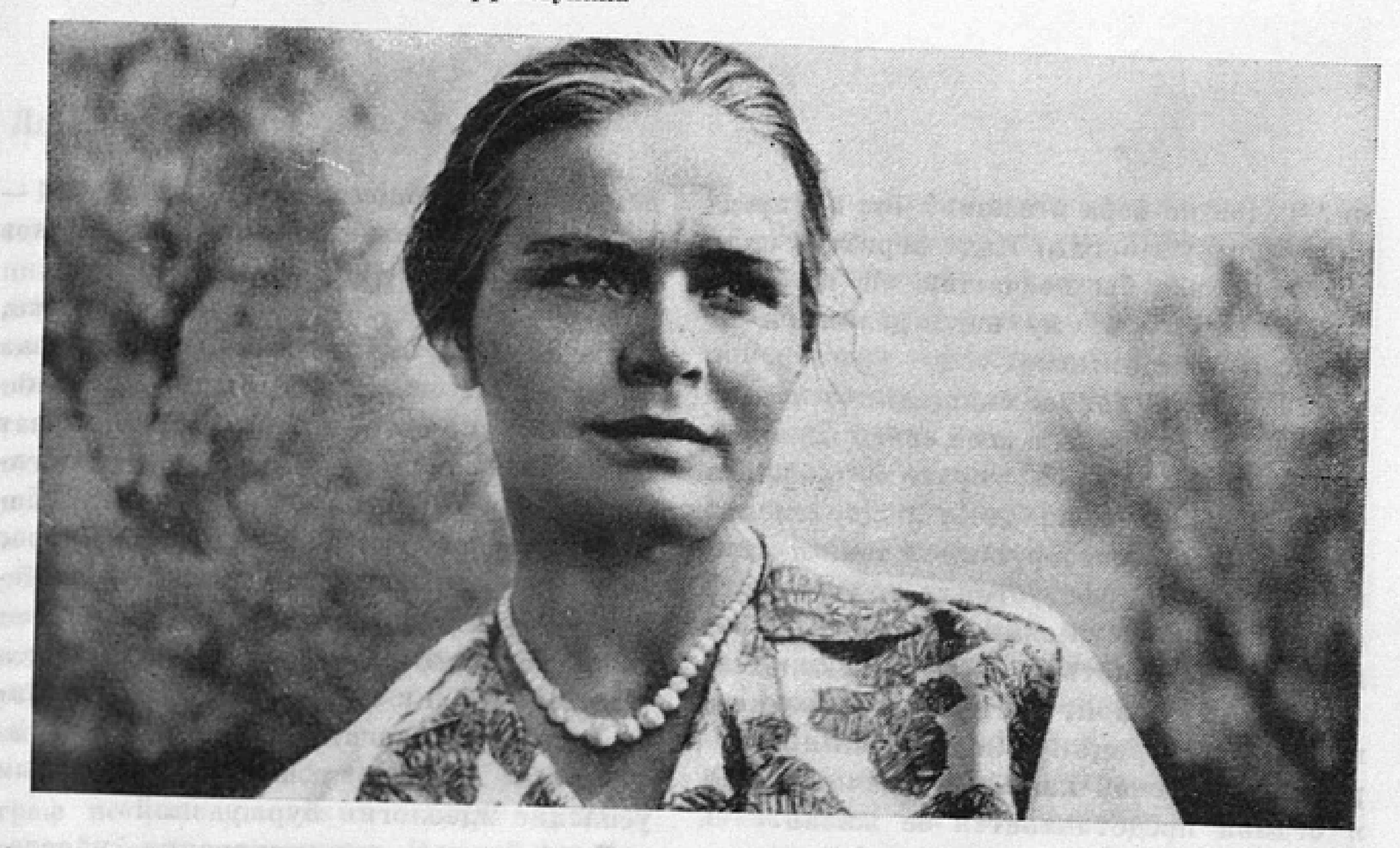
Фильм «Деревенский детектив» пронизан народным юмором, его атмосфера — атмосфера доброй иронии, шутливой улыбки. Картина «Журавушка» (сценарий Д. Василиу по повести М. Алексеева, постановка Н. Москаленко) то поднимается до высокого драматического звучания, то вновь течет спокойно и ровно в своей мягкой лирической задумчивости.

Об этой картине много говорят зрители и пишут критики. Здесь мы, к сожалению, не можем коснуться ни достоинств ее драматургической композиции, ни банальности, эмоциональной вялости, к сожалению, довольно многочисленных слабых режиссерских решений. В соответствии с нашей темой мы коснемся только одной стороны фильма, только одного из разработанных в нем мотивов. Этот мотив важен нам по контрасту с картиной «Короткие встречи» и в дополнение к тому, что было выше сказано о цельности, внутренней гармоничности характера Анискина.

Есть область, где человек не всегда может рассчитывать на коллективные знания, где он доверяется лишь своему опыту, который приобретается каждым заново,— это область чувств и личных переживаний. Что такое, например, настоящая, верная любовь, высокое чувство человеческого достоинства? Не всякому дано испытать до конца их волшебную силу. Они под стать лишь натурам цельным, характерам мужественным, волевым.

Марфа Лунина из фильма «Журавушка» в исполнении Людмилы Чурсиной именно такая натура. Это про нее скажет старая Настасья: «Али вы не знаете, как она Петра свово ждала?.. Да про

«Журавушка». Л. Чурсина — Марфа Лунина



такую любовь в старину-то песни складывали... Недаром в народе-то говорят: «На любови да на верности бабьей земля держится»... Это будет сказано потом, спустя много лет после того как Марфа получит на своего мужа похоронку. А пока Марфа должна привыкать к одиночеству и наветам злых соседок, растить сына и ждать, без надежды на возвращение, своего Петра...

А может быть, у нее слишком большие требования к жизни, какие-то особые права на нее? Живут же люди по-иному— и вроде бы ничего. У подруги Марфы Глафиры, к примеру, на этот счет имеется свое мнение. Она так рассуждает: война пять лет как окончилась, пора «культурно жить. А мы все ждем и ждем. И мужика — жди, и дома нового — жди, и жизни хорошей — жди, всего жди. А жизнь-то — она одна...» Что ж, в этом, возможно, тоже есть своя логика. Вот и Михаил говорит Марфе: «О Сережке подумай. Без отцовской ласки растет... А я? Куда ни гляну — везде ты, везде ты, везде ты — куда ни гляну. Видишь, сколько лет хожу за тобой!»

Да, жизнь одна, тут Глафира попала, как говорится, в точку. Да только прожить ее надо по совести, как сердце велит, чтобы потом не было стыдно людям в глаза глядеть. Но как ее **так** прожить — вот в чем вопрос.

На этот вопрос проливает отчасти свет спор о смысле жизни между колхозным парторгом Михаилом Стышным и священником отцом Леонидом. Он не является в фильме схоластическим спором людей с разным мировоззрением. Ведь он воспринимается нами как спор о судьбе Марфы.

«**Отец Леонид.** Миллионы потеряли близких! Миллионы... И что вы даете им взамен? Кино. Танцульки. Нет, это вы отняли у людей хлеб... хлеб духовный... Для многих потеря близкого — это потеря всего! Потеря самого смысла жизни! И что вы дадите им! Чем вы утешите несчастных»?

Чем? На этот вопрос и отвечает Михаил Стышной: «У людей похитили хлеб духовный!.. Так откуда же взялась наша духовная сила, которая сокрушила фашизм!.. Да и сейчас — что движет люд-

ми? Разве не вера в жизнь? Вы же предлагаете веру в бога... Надо верить в силу человека, как бы несчастен он не был! Ну, а помогать ему надо делом, а не словами обманными».

Отвечает на вопрос священника и сама Марфа: не словами, а всей своей жизнью, всей своей тяжелой, горькими бабьими слезами политой правдой. Ведь как раз вера в людей, несокрушимая воля к жизни помогли Марфе устоять под ударами судьбы и пронести свои чувства через все долгие годы чистыми, незапятнанными.

И какой мелкой, пустой и претенциозной кажется рядом с нею героиня «Коротких встреч», какой незначительной и бедной представляется ее жизнь.

И как бы ни были велики различия в характерах, жизненном опыте, судьбе Анискина и Марфы, как ни заметить их внутреннего сродства, их духовного сообщества, вытекающего из их одинаковой причастности к глубинным основам народной жизни. К тому представлению о правде и справедливости, которым силен советский народный характер.

Повторяем, мы не занимаемся здесь разбором картины «Журавушка». Мы только обращаем внимание читателя на то, как из повествования об удивительной любви простой крестьянки вырастает история целого поколения людей, переживших пору военного лихолетья, потерявших близких, но не согнувшихся под тяжестью бед, не утративших веры в высокое назначение человека. Ибо они сами прямо и непосредственно олицетворяют собой смысл жизни, ее высшую красоту и правду.

●

Гражданственность лучших наших кинофильмов, пафос созидания и утверждения нового, передового в сознании людей и в их общественной практике — вот что привлекает сердца миллионов зрителей.

Ныне вся деятельность человека, включая и его личную жизнь, неотрывна от сложной, острой борьбы двух идеологий. Сегодня особенно актуально звучат ленинские слова о том, что в идеологической борьбе нельзя допускать колебаний, уступок, компромиссов. «Вопрос стоит *только так*,— писал В. И. Ленин,— буржуазная или социалистическая идеология. Середины тут нет... Поэтому *всякое* умаление социалистической идеологии, всякое *отстранение* от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной».

Настойчивое проникновение идеологии во все сферы деятельности людей ведет к повышению личной ответственности каждого за все, что свершается в мире. Огромные достижения в экономике, науке и технике, демократические сдвиги в сфере трудовой и общественной деятельности, как известно, не замедлили отразиться на психике, строе мышления, наконец, быте советских людей, во многом определили духовное содержание жизненного опыта человека шестидесятых годов. К современной личности, обстоятельствам, в которых она себя проявляет, нельзя уже подходить с прежней меркой. И если искусство хочет идти вровень с требованиями эпохи, оно также призвано усилить внимание к конкретной социальной практике человека, к его сложному интеллектуальному и эмоциональному миру.

●

В такт качаниям моды

Лариса Крячко

Различные виды художественного творчества, возникающие в одной социальной среде, в единой общественной атмосфере, питаются сходными жизненными впечатлениями, и одно это уже объясняет их тесную связь и взаимодействие. Всегда можно проследить, как одни и те же общественные идеи воплощаются то в литературе, то в кино, то в театре, то в живописи. И каждый раз обретают новое качество в зависимости от художественной специфики. Но, пожалуй, всего тесней и многообразней взаимоотношения, существующие между кино и литературой.

Правда, художественный кинематограф не раз восставал против прямых воздействий литературы. Однако литература живет в кино. И не только в виде литературной первоосновы — сценария. Как старшая в семействе муз она влияет на кинематограф.

Это отнюдь не означает, что кино пребывает в положении почтительно внимающего ученика. Кинематограф изменил, во многом обогатил все виды художественного мышления. Такие сугубо кинематографические термины, как «монтаж», «крупный план», «кадр», легко и естественно вошли в обиход литературоведов. Задумавшись об экспериментах Пикассо, искусствовед истолковывал их как попытку средствами живописи изобразить присущую кино быструю смену ракурсов. Известно, как остро занимали возможности, открытые кинематографом, поэтов — например, В. Маяковского.

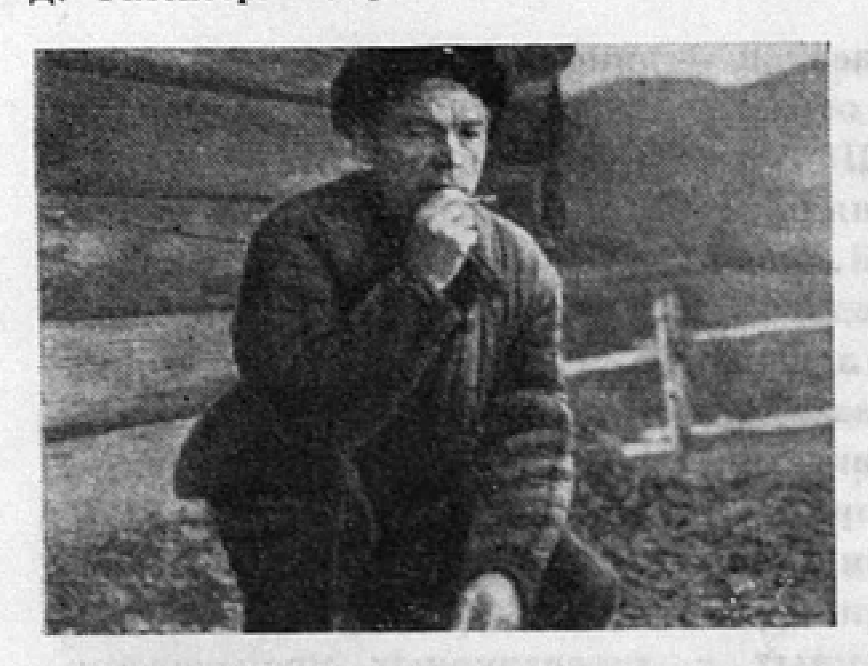
И все же кино пока еще зависит от литературы.

Широко практикуемое ныне соавторство режиссера со сценаристом не отменяет примата кинодраматургии, но, увы, подчеркивает порой ее несовершенство. Не случайно и тяготение к экранизации классики — кино стремится освоить идеи и образы, накопленные литературой.

Подвластность кино литературным влияниям становится особенно очевидной, когда средствами кинематографа продолжается спор, сперва возникший в литературе, когда кино, включаясь в полемику, с присущей ему предметной конкретностью, делает существо такого спора в полном смысле слова наглядным. Нередко многие из такого рода взглядов, в той или иной степени рассеянных в литературных произведениях, оказываются сконцентрированными в фильме, доведенными до крайности. И эта крайняя концентрация по-своему доказывает их вторичность, ибо, как известно, ни один из первооткрывателей не доводит своих идей до абсурда, это — удел последователей.

Пожалуй, трудно найти другой такой фильм, в котором так убедительно подтверждалась бы правота сказанного, как «Источник», поставленный на «Ленфильме» режиссером Анатолием Граником. В фильме тщательно, скрупулезно воспроизводятся уже «отработанные», уже отзвучавшие в литературных спорах взгляды на истоки нашего нравственного идеала, на понимание народности и истинных, народных, нравственных ценностей. И как нередко бывает при копировании, неумеренная старательность приводит к неумелой расстановке акцентов, а некритическое заимствование концепции — к уродливому выпячиванию отдельных ее сторон, к доведению ее до абсурда. Ошибка повторенная становится дважды ошибкой, а перевод такой ошибки из сферы понятий, в качестве каковой она фигурировала в литературных дебатах, в сферу зрительных представлений делает ее особенно очевидной.

«Источник». В. Кашпур — Савелий, Д. Ритенберг — Лена







Да, в последние годы мы много спорили. Спорили и о так называемой «деревенской» прозе, создавшей дружными усилиями многих писателей поэтический образ русского крестьянина, талантливого, чистого сердцем умельца, способного переносить жизненные невзгоды.

Первоклассные произведения В. Белова, В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Лихоносова, Е. Носова и многих других писателей увлеченно, с добрым сердечным участием воспели трудолюбие, душевную щедрость и жизненную стойкость народа. Но вот беда — в иных из произведений в то же самое время зазвучали идеи эдакого патриархального «праведничества», беспредельного страстотерпия. Якобы бездушному городу противопоставлялся незамутненный родник деревенской, дедовской морали.

По разным причинам обращались писатели к надежным, прошедшим многие испытания исконным нравственным ценностям, озабоченно, крепко задумывались о народных корнях и истоках национальной культуры. Среди этих причин не последняя — наступление научно-технической революции на привычный и милый их сердцу традиционный крестьянский уклад. Боязнь развеять по ветру накопленное отцами, не уберечь родное и выстраданное, понятная забота о том, чтобы оно перешло к сыновьям, хотя и в неизведанных еще до конца новых формах. Горячо высказанное В. Лихоносовым («...уходит целое поколение... Поколение русских крестьян. А я уже не такой... да, не такой, как они...») сознание, мысль, что время делает его «хранителем и бывшего и нынешнего», разделялось многими авторами «деревенской» прозы и поэзии.

Не в состоянии охватить мысленно всю панораму событий, разобраться



в конкретных изменениях жизни, в их существе, только чувствуя, что старые формы национального быта безвозвратно уходят, иные из писателей-«деревенщиков» поддались настроению грусти, тревожным и горьким метаниям. Одаренный вологодский поэт Н. Рубцов, обладающий проникновенным лирическим голосом, писал отпевально:

Печальная Вологда дремлет
На темной печальной земле,
И люди окраины древней
Печально проходят во мгле.
Родимая! Что еще будет
Со мною? Родная заря
Уж завтра меня не разбудит,
Играя в окне и горя...

Рыдающим рефреном повторяется в стихотворении это обращение к Родине — хотя пишет поэт на земле, переживающей явное экономическое оживление. Идет на Вологодщине индустриализация, энергичная молодежь уезжает в город учиться, работать, и посреди шумного потока юных, покидающих родные пенаты, и этим самым ими как бы пренебрегающих, как заклинание, как мольба, раздается страдающий голос поэта:

Боюсь, что над нами не будет возвышенной
силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану
шестом,
Что, все понимая, без грусти пойду до
могилы...
Отчизна и воля — останься, мое божество!
Останьтесь, останьтесь, небесные, синие
своды!
Останься, как сказка, веселье воскресных
ночей!..

Взоры смятенных поэтов с надеждой обращались к устойчивому, к «вечному». А тут еще теоретики смущали покой, выводя, как аргумент в споре с «техницизмом», испытанного «Саврасушку»: «Мы вновь видим до боли сердечной родного и близкого нам

«Саврасушку», народ, прокладывающий свою великую дорогу», — писал в многостраничной теоретической статье критик В. Чалмаев, излагая само понятие народности в образах патриархальной, нарочито архаической символики.

Критики приложили немало усилий, чтобы выдать наших дорогих деревенских стариков и старушек за единственных хранителей нравственных ценностей. Их вынужденное возрастом неучастие в событиях общественной жизни толковалось как традиционное крестьянское тяготение к мирному житию на обочинке, а их естественное отставание от всякого рода технических новшеств как... здоровое тяготение к простоте. Возникало противопоставление спокойной, мудрой старины — суетной современности с явным предпочтением первой.

Иные критики даже особо подчеркивали устойчивость литературного героя перед разного рода нынешними веяниями, видя в этой устойчивости... жизнеспособность и душевное здоровье. И добрейший Иван Африканович, обласканный критикой и читателями, и ершистый, занозистый Федор Кузькин нередко истолковывались как утверждение: жив курилка, жив. Несмотря ни на что, несмотря на все козни, творимые против него современными деревенскими «деятелями». Возникали даже предположения, что, скажем, Иван Африканович у Белова — это авторский идеал, некая мечта об идиллии, вдохновленная тоской по патриархальной нетронутости — синониму чистоты.

Но это было неверно, более того — это было насилием над авторским замыслом. Мне довелось, например, слышать от В. Белова, что Иван Африканович — отнюдь не претензия на идеальность, автор писал о нем любя, но и с горьким чувством: сколько же еще времени оставаться Ивану Африкановичу всего лишь кроткой лозинкой, гибко выстаивающей под хлесткими ветрами века? В общественной беспомощности Ивана Африкановича, в его интеллектуальной пассивности, право же, нет добра, и новое поколение призвано как раз эту пассивность одолеть.

Попытка искать идеал, лишь обращаясь в прошлое, как говорят социологи, «ходом назад», ныне развенчана. Та дружная и в своей основе разумная критика, которой были подвергнуты «отступления в патриархальность», уже внесла в эту проблему необходимую ясность. В ходе спора было уточнено, что авторы упомянутых «деревенских» книг отнюдь не за отсталость своих героев, что в своих книгах они хотели напомнить о творческом наследовании действительно лучшего из накопленного отцами. Смысл истории, народной памяти — в преемственности поколений, и литература наша, занимаясь трудным процессом художественного освоения действительности во всей ее полноте, обращена вперед, на исследование — что взять с собой в будущее, а от чего отказаться.

Другое дело — произведения вторичные, эпигонские. Их удел — подхватывать кем-то найденное. Нет мышления, есть его имитация. Эпигонство выхолащивает, обессмысливает любую заимствованную идею. И демонстрирует пышный цвет псевдонародных поделок, усердно имитирующих «народный дух». На страницы книг щедро просыпались голубые церквушки, пряничные лошадки, пляшущие селяне и румяные молодки. Совершенно неожиданно, по авторской прихоти, пошли в ход религиозные и архаические словоупотребления.

И ведь что удивительно: этому модному сейчас словесному удальству, этакой простецкой развязности поддались и вполне городские, я бы сказала, сугубо городские поэты, как, например, Дмитрий Сухарев. Вот как, юродствуя, «распахивает» он глубины поэтических таинств:

Все мараю, мараю, мараю,
Все морю словеса — сорняки
И орудую мудрой моралью
Своеволию слов вопреки.
И в итоге-то милые, хило.
Ну и что?
Надеваю пальто.
Надоело мне это, постыло;
Я червец, а не бог,—
Ну и что?

... Сказанное выше об эпигонах пресловутой патриархальности, увы, относится и к кинематографу.

Конечно, речь идет не об экранизации литературных произведений, касающихся народных обычаев, их поэтической красоты. Наоборот, речь идет совсем о другом. О том, что кинематографическое эпигонство, как и всякое,— в рабском и ученическом воспроизведении далеко не передовых идей, вернее — в старательном их иллюстрировании средствами кино. Именно такого рода фильм «Источник».

Картина поставлена по повести И. Дворецкого, на ее основе самим автором написан сценарий. Хотя большинство диалогов и описаний перенесено в сценарий с буквальной точностью, все же с произведением И. Дворецкого режиссер А. Граник обошелся «творчески». Он усилил на экране то, что в повести едва намечено, и сделал это, с редкостной полнотой ассимилировав все расхожие идеи «псевдонародности».

Герой фильма Савелий (артист В. Кашпур) — эдакое большое дитя природы — задуман режиссером и воплощен на экране строго по соответствующим литературным канонам. «Глаза у него отзывчивые, мудрые, приметливые». Он горяч, простодушен, добр, накрепко связан с родимой природой. «Я стихию всегда чувствую, дождь, ветер — я все это чувствую»,— произносит герой истово, с убедительным придыханием. Все интонации Савелия надрывно страстные, артист воспринял предложенное ему толкование образа доверчиво, всей душой; но не одного актера надобно винить в неудаче фильма и образа — перед нами неудача «концепции», ощутимая фальшь фильма.

«Я сильно политику люблю,— объявляет Савелий,— люблю узнавать про разные страны, как ездят руководители наши, выступают». Ну кто посмеет, услышав это, сказать, что герой фильма оторван от общественной жизни, чужд современности? Он даже с соседом своим, Семеновым, бывшим фронтовиком и инвалидом войны, поссорился, знаете из-за чего? Из-за Рузвельта! Неправильно оценил сосед роль Рузвельта в истории. «Я за справедливость,— горячится Савелий.— Семенов руку потерял на Днепре, а справедливости не понимает!» Вот он какой, Савелий, все принимает близко к сердцу, все берет его за живое. А заботлив-то как!

Издалека, из Усть-Баргузина, привозит он лечиться свою занедужившую, почти умирающую подругу, жену Елену Никаноровну, Лелю. Бывалый человек фельдшер Александров посоветовал ехать сюда, к целебному источнику. Этому источнику, впрочем, в фильме отведена совсем не простая роль. Источник — символ народной мудрости и праведной силы. Он помогает тем, кто прибегает к нему с душевной верой и с надеждой на спасительную силу любви.

Перед нами проходят поистине монументальные сцены — погружение в чу-

десные воды источника царственно величавой, осанистой женщины. Леля — царица-лебедь, женщина-пава, и ее исцеление — это, без сомнения, награда Савелию за его голубиную доброту и праведность.

Савелий и Леля — идеальная пара, даром, что Савелий ростом не вышел. Увидела его Леля впервые, даже развеселилась. Но открылись ей вскоре в Савелии великая красота и щедрость души. Некоторое время зритель наслаждается удивительным ладом гармоничной супружеской пары, но вскоре — грядет беда.

Горит сердце Савелия вечным пламенем. И — сгорает.

Трагедия наступает внезапно. Слегка приболел Савелий, а тут — проснулся в ослепительный солнечный день. Леля, его любимая Никаноровна, пошла полоскать белье в проруби. Догнал ее муж, не дал нести тяжелые ведра. По-мальчишески весело скаля зубы, блестя и сияя глазами, отнял ведра и вприпрыжку, сноровисто побежал с ними к дому. И вдруг упал. Упал навсегда.

Затем Леля дежурит у ложа больного, вернее сказать, умирающего, и видится ей, усталой, странно счастливый сон. Встает Савелий в белых атласных одеждах, веселый и легкий, идет напиться воды. Так вкусно пьет из ковшика, так сладко, что сладко делается и на душе у спящей Лели. Но, так уж всегда бывает во снах, как только возрадовалась душа спящей, тут же и пробуждение. И смотрит с надеждой: приснилось ей или это явь?

Повесть И. Дворецкого здесь обрывалась, читатель оставался в неведении относительно дальнейших событий.

Но режиссер не затем затеял картину. Ему, видимо, нужно показать еще обреченность добра. Поэтому с первых же кадров ленты, мрачных и затемненных, нагнетается предчувствие трагедийных событий.

Этим же ощущением близкой и неотвратимой потери окрашено большинство кадров и на всем остальном протяжении картины. Это та «сверхзадача», которой подчинен каждый из исполнителей, которой обусловлена позиция режиссера, взирающего на все происходящее как бы с «края могилы», что, естественно, придает особую «многозначительность», а точнее — надрывную сентиментальность всему совершающемуся на экране.

Да, и Савелий и Никаноровна «знают», что часы их измерены, и от этого фильм пронизывает щемящая надрывная нота. В речах кроткого Савелия появляется пафос жертвенности, а ненаглядную его Никаноровну терзает и мучит ожидание близкой гибели.

Но в чем же дело? Что за причина этой откровенно заданной трагедийности?

Чтобы это понять, надо рассмотреть еще одну тему, звучащую в фильме хотя и подспудно, но вполне различимо и, может быть, даже определяющую его лейтмотив. Это тема противопоставления естественной силы «истоков» угрюмо и недружелюбно маячащему большому миру. Быть может, даже его ипостаси — городу. Недаром плохой человек, завхоз Кеха, бабник и эгоист, порывается уехать в город. Как страшное бедствие встречает это намерение его молодая и чистая сердцем жена. Как дьявольский соблазн ненавидит она городские одежды и даже невинную сатиновую пижаму, в которую, словно отдаваясь во власть порока, облачается ее муж.

Бледной, безликой, этакой ходячей абстракцией, явно окарикатуренной фигурой выведен в фильме и молодой

представитель города, ученый-орнитолог Гусев, заехавший в прибайкальские дебри, чтобы сманить в город сына Никаноровны Павлика. И опять-таки совсем не случайно уехавший Павлик шлет родителям из далекого города нарочито непонятные вести, сообщает, например, что он «факультативно изучает бионику». Диковинные словосочетания эти как бы символизируют загадочность большого мира, и без того повергающего в трепет кроткие, многотерпеливые родительские сердца.

Правда, любознательный Савелий тоже не прочь помечтать о городе, но только затем, чтобы таким образом еще раз подчеркнуть свое детское, голубиное простосердечие, этому большому миру чуждое и опасливо от него сторонящееся. Но этот «большой мир» наступает, и не в усталости ли от соприкосновения с ним и причина болезни Никаноровны, гибели ее мужа?

Что, по мысли авторов фильма, может быть противопоставлено этому испепеляющему дыханию? Только тепло тесных любящих рук, только незлобивое кроткое сердце, только спасительная доброта.

Она настрадалась в прошлом, эта крупная, красивая женщина, любовь Савелия пришла к ней благодарением за страдания: «любовь за муки». И они бегут прочь от страшного мира, забиваясь в первозданную глушь, бдительно и тревожно оберегая сохранность гнезда. Гнездо это — маленькая ячейка добра, любви и согласия, островок гармонии в бушующем океане.

Доброта — это жертвенность, отдавая себя до конца, свое пылкое, щедрое сердце, Савелий спасает любимую. Символична болезнь Никаноровны, символична и смерть Савелия.

Вот эта назойливая символичность, искусственная глубокомысленность на неглубоких местах и определяют ощутимую фальшь, все время утомляюще звучащую в фильме. Никто из действующих лиц, особенно из главных героев, не произносит своих слов естественно, все они роняют их многозначительно, как бы специально намекая на глубокий их тайный смысл. И натянутая эта многозначительность, не оправданная реальным смыслом происходящего, приводит к натужной претенциозности, к тому, что патетика где-то оказывается почти на грани смешного.

Такова, скажем, сцена экстатического, молитвенно исступленного омовения Савелия в священных водах источника. Стоит нагой Савелий, как принимающий крещение, в воде с безумно расширенными глазами, а вокруг, для контраста, чтобы подчеркнуть его человеческую хрупкость, — черные бревна векового сруба и вода — матово темная, зловещая, как пучина.

И когда в финале фильма обрывается хрупкая жизнь хорошего человека, она обрывается, как перетянутая струна; и снова сентиментальна, театрально подчеркнута скорбь черных фигур собравшихся на похороны людей, и Никаноровна с символической многозначительностью окропляет гроб мужа водой все из того же источника. Неизбежное свершилось, добро покинуло землю. Вот мысль, натужно звучащая в финале, потому что добро здесь накрепко связано с уходящим, с обреченной на гибель простотой «естественного» человека.

Как странно живуча эта концепция «естественного человека»! Как капризны и неисповедимы качания моды! Недавно ее кумирами были физики, а нынче — дети почвы. И именно потому, что это только мода, чем больше вдумы-

ваешься в фильм «Источник», тем яснее становится, что вся его «нутряная» кондовая «почвенность» не имеет ничего общего с идеями настоящей «деревенской» прозы.

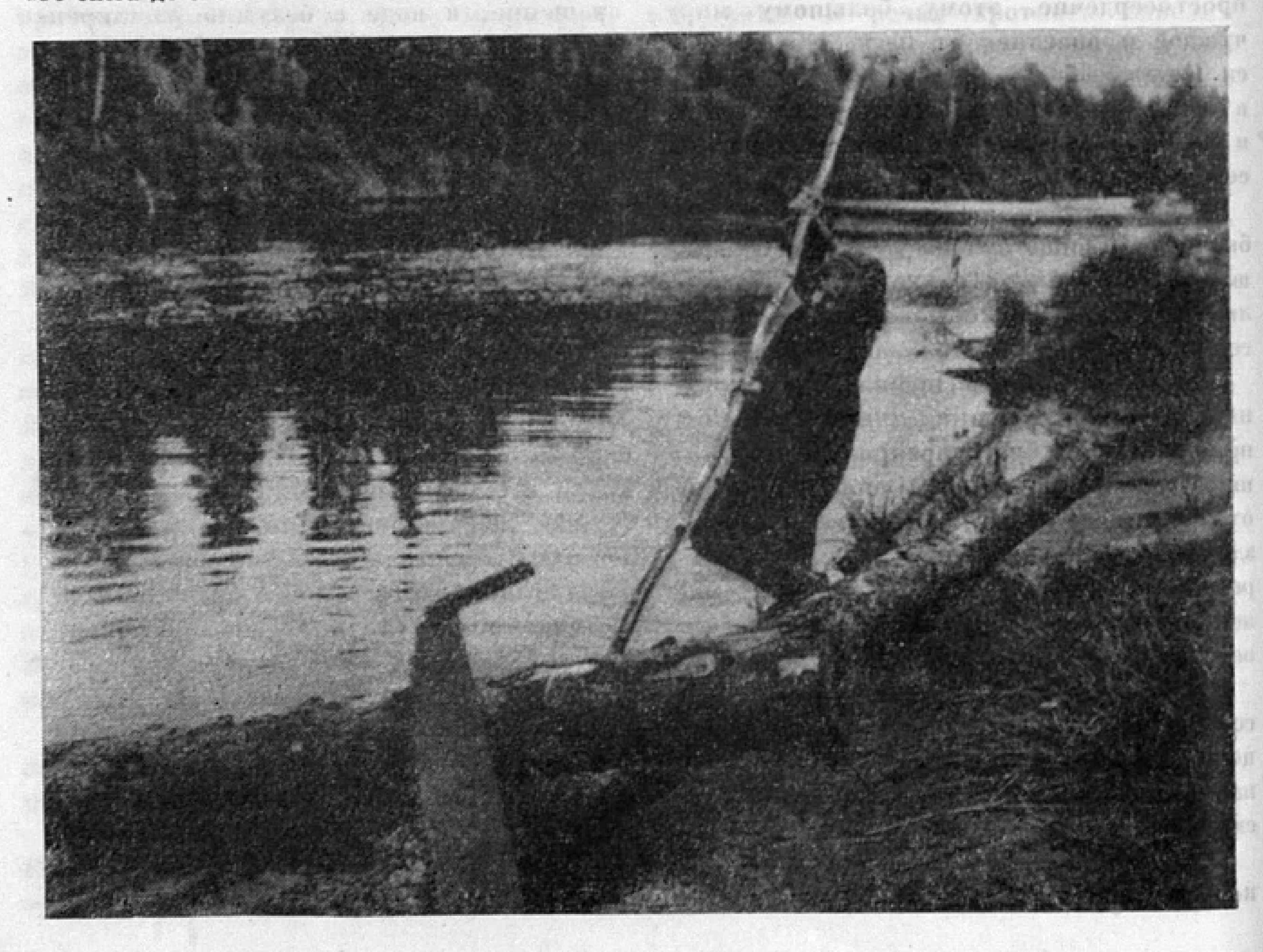
Казалось бы, в фильме есть все. Есть характер героя, заимствованный из «деревенских» произведений. Есть и «источник», символизирующий сокровищницу народных традиций.

Но чего же там нет?

Нет правды, которая искрится живинкой в любой строчке, скажем, «Привычного дела» В. Белова. Иван Африканович, действительно, частица живых сил народа, его взгляд на жизнь, несмотря на все беды, светел и жизнерадостен. Потому что светла вера его автора в людей из народа и непоколебима уверенность: творческое развитие жизни, ее непрестанное обновление неиссякаемы.

Для авторов же «Источника» жизнь остановлена и этим приглушена, затемнена чуть ли не с первых же кадров. Она замкнута в той насилующей «концепции», которая сводится к воспеванию патриархальной отсталости, едва ли

«От снега до снега»



«От снега до снега»





не христианского страстотерпичества как некоего нравственного идеала.

С подобной замкнутой заданностью идей, подчиняющей все произведение, вопреки диалектике, отвердевшим литературным канонам, увы, сталкиваешься и в некоторых других кинофильмах, тоже, казалось бы, исследующих нравственные идеалы времени. Возьмем, к примеру, фильм «От снега до снега», поставленный на Одесской студии Юрием Петровым по сценарию Анатолия Преловского. В центре картины, как это задумано авторами, изображение нравственного подвига совсем юной радистки. Выпускница техникума, она приезжает по комсомольской путевке на далекую, затерянную в снегах метеорологическую станцию. Ей предстоит зимовать там вдвоем со своей сменщицей. Но у сменщицы есть жених, а у того кончился срок трудового договора, и он должен вернуться на Большую землю и зовет ее с собой. Ночами сменщица рыдает: «Жить хочется!», а здесь, на зимовке, жизни нет. И вот новоприбывшая, зеленая девчушка, отважно решается отпустить свою товарку и остаться на станции одна.

Мы, зрители, уже подготовлены авторами фильма к тому, чтобы осознать, как это страшно. Несколько долгих, нарочито затянутых кадров мы видим снега, снега и занесенную ими избушку. А по снегу бредет героиня фильма, и единственная живая душа возле нее — щупленькая собачонка.

Потом начинается зимовка. Одиночество, шумят вьюги. Подвывает вечно мерзнущая собачка. Там, вдали — жизнь. Она в фотографиях на стене и, для вящего впечатления, они оживают перед нами, эти фотографии, вырезанные из журналов. Мы видим то смеющиеся лица спортсменов, сверстников нашей героини, то несущиеся поезда, то танцующую Плисецкую, то пейзажи заморских стран... А здесь — холод и одиночество.

Физически непосильно нашей маленькой героине. Выбиваясь из сил, она тянет санки со льдом, с плачем колет дрова. Но девчушка не унывает: Первого мая она устраивает демонстрацию и выходит с самодельным флажком на хворостине, а за ней следом трусит собачонка.

Героиня погружена в природу, она долго рассматривает увеличенную круп-

ным планом букашку, жалеет блеющую, уносимую льдами овечку, и, преодолевая тоску по обществу, рисует детские рожицы: точка — точка, нос крючочком...

Ни одинокая весна, ни лето не приносят ей радостей: как решето, протекает крыша, в лесу от какого-то зверя гибнет единственный друг — собачка.

Все это нагромождение трудностей было бы художественно целесообразно, если бы было оправдано задачей исследования характера героини, логикой психологической ситуации. В этом случае было бы интересно рассмотреть, как происходит нравственное мужание совсем юного человека, который пустился в трудное плавание по доброй воле, по импульсивному велению сердца, а затем обрел зрелость и осознанное моральное кредо. Но в том-то и беда, что героиня психологически неподвижна. От первого до последнего кадра она не меняется.

Все испытания поэтому чередуются механически и так же механически, ничего не изменяя в душевном состоянии героини, преодолеваются ею. Режиссер, как будто следуя инвентарной описи обязательных трудностей, предъявляет их нам одну за другой, чтобы показать, что советский молодой специалист одержим чувством долга, готовностью жертвовать собой ради товарища и умеет мужественно преодолевать все напасти. Но что получается в итоге?

Эстетически здесь возникает любопытная ситуация, касающаяся уже авторов фильма. Несмотря на то, что режиссер, сценарист и оператор мыслят как будто бы кинематографически, то есть выражают свою мысль посредством снятой в разных ракурсах и часто крупным планом детали (например, весна — это крупно показанные распускающиеся листочки, одиночество — это нарисованная героиней рожица со скорбно опущенными углами рта, разлука любящих — это занимающие весь кадр две трепещущие на ветру пригнутые травинки и т. д.), несмотря на это, в картине торжествует «литературщина».

В старину показывали через «волшебный фонарь» так называемые «живые картинки». Обычно это были сюжетные сцены из популярных литературных произведений, попросту говоря — иллюстрации. Так вот, весь фильм «От снега до снега» распадается на ряд таких застывших картинок. Это иллюстрации к набору литературных штампов, изображающих трудовое подвижничество.

Литература тоже бывает описательной и иллюстративной, фильм «От снега до снега» — серия иллюстраций к такой описательной литературе. В нем нет движения, он остается в памяти лишь фрагментами, иллюстрирующими цитатно заимствованную мораль. Заемно в нем все: и кинематографические детали, кочующие из ленты в ленту, и мотивы страстотерпия, мученичества, достаточно истрепанные в той, уже знакомой нам морализаторской литературе. Более того, здесь удивительным образом возродился давно похороненный критикой печальной памяти «идеальный герой».

Она прямо из «житий», эта идеальная молодая специалистка, с носом «уточкой» и льняными распущенными волосами, аскетически самоотверженно исполняющая свой долг. Как часто бывало в «житийной» литературе, получила она и вознаграждение за свои добродетели: как добрый ангел спускался с небес к великомученицам, так в нашем фильме героиня была вознаграждена ангелом в образе студента Игоря. Но героиня, даже полюбив его, остает-

ся непреклонной. Долг превыше всего, и, целый год отбыв в полном одиночестве, она стойко расстается с негаданно нагрянувшей любовью, чтобы принять под свое крылышко такого же птенчика, каким она сама была год назад, девочку Олю. Олю-то она не покинет ни за какие блага мира!

Следуя схеме, мало задумываясь о житейском правдоподобии, авторы фильма заставляют свою героиню целый год скрывать дезертирство сменщицы; да и к чему здесь психологические мотивировки, важнее всего ведь заставить героиню «пострадать». «Идеальный герой» всегда любил это занятие — пострадать, потому что он бесплотно ходулен, даже там, где, словно чувствуя эту бесплотность, авторы фильма пытались оживить свою героиню, соединить ее смиренное мученичество с «презренным» бытовизмом.

Невольно диву даешься, как можно было в одной картине сосредоточить такое обилие подержанных, обветшалых «цитат» и так наивно, добросовестно пытаться их оживить в напрасной надежде заставить эти цитаты послужить «идейно-нравственному воспитанию молодежи».

На деле же достигается эффект, в корне подрывающий воспитательный пафос ленты. Нельзя же показывать героизм, будничный героизм незаметной, но трудной работы, прибегая к жалостливой «демагогии образа», к сентиментальному обыгрыванию образа одинокого человека, погибающей собачки, блеющей в смертном страхе овечки, потому что вместо эмоционального подъема, душевной собранности в итоге такого нагромождения эффектов вызывается неожиданная для авторов реакция — душевная расслабленность, раздражение. Нельзя эксплуатировать моральные и общественные «рефлексы» впечатлительного человека, выжимая из него с помощью сентиментальных «надрывов» недорогие слезы.

Такой неожиданный результат тем досадней, что действительно очень нужны хорошие фильмы о героизме, о цельных и сильных духом молодых современниках.

В нашу литературу, а, видно, через нее и в кино как-то незаметно внедрилось убеждение, что значителен только тот поступок, который окрашен страданием, болью, жертвенностью. Такое заблуждение делает подвиг уделом лишь особых «гореподъемных» личностей, стратотерпцев и «великомучеников», подрывая веру в его возможность для обычного человека. Между тем в искусстве важнее всего показать, каким путем приходит к подвигу рядовой современник, как происходит в нем та психологическая эволюция, которая делает его способным на героизм. Авторы же фильма «От снега до снега» ограничились наслоением внешних трудностей, а внутренний мир героини, ее душевная жизнь остались неведомыми зрителю. Это и не позволило им достойно реализовать свой первоначальный замысел: авторские усилия оказались направленными мимо цели.

●

В своей книге статей о кино «За сорок лет» В. Шкловский писал о той исключительной внутренней близости, которая существует между кино и литературой. «Произведения кинодраматургии, — высказал он интересную и, на первый взгляд, парадоксальную мысль, — ближе беллетристическому произведению, чем драма.

В кино мы можем показать человека на производстве, в бою, можем его показать среди природы. В драме мы, в общем, все передаем через реплику героя, через его высказывание. Кинематография эпичнее, как бы объективнее, чем драма. Поэтому в таком произведения, как «Чапаев», есть элементы эпического произведения Дм. Фурманова, они перешли из произведения одного рода в произведение другого рода, но в несколько измененном виде.

Современная советская кинематография, имея огромные достижения, ставя перед собой очень сложные идеологические задачи и разрешая их, все же ослабляет себя в какой-то мере тем, что иногда недостаточно критически воспроизводит, как бы калькирует, формы театральной драматургии».

Это глубоко верно.

Однако есть сейчас и другая опасность.

В. Шкловский призывает кинематографистов к внимательному изучению произведений литературы. Но, изучая их, кинематограф должен уметь критически воспроизводить идеи, бытующие в литературе, отказываясь от послушного цитирования ее заблуждений. Угроза же такого слепого цитирования, как показал опыт двух только что рассмотренных фильмов, вполне реальная.

В разговоре о морально-этических проблемах в кинематографе мы часто восстаем против абстрактности. Абстрактность же преодолевается только творческой мыслью и только глубоким исследованием общественных связей всех проявлений жизни.

Новые лауреаты

Имя великого русского ученого Михаила Ломоносова носят премии, ежегодно присуждаемые лучшим научно-популярным фильмам. Недавно в Центральном Доме кино состоялось торжественное вручение дипломов лауреатам, чьи работы оказались лучшими в 1967 году. Открывая вечер, председатель комитета по Ломоносовским премиям академик Б. М. Кедров напомнил о замечательной традиции — поощрении творческих коллективов, создающих фильмы большого познавательного звучания, в которых научные знания поданы в яркой кинематографической форме.

Ломоносовская премия 1-й степени присуждена полнометражному цветному фильму «ЯЗЫК ЖИВОТНЫХ» (автор сценария Ю. Аликов, режиссер Ф. Соболев, оператор Л. Прядкин, оператор подводных съемок Э. Губский; «Киевнаучфильм»).

Искусствоведческий фильм «ВОЗРОЖДЕНИЕ» (автор сценария Т. Непомнящий, режиссер Ю. Герштейн, оператор Е. Шлюглейт, композитор Л. Гедравичус; «Леннаучфильм») отмечен Ломоносовской премией 2-й степени.

Цветной киножурнал для детей «ХОЧУ ВСЕ ЗНАТЬ» (№ 43, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 57; «Центрнаучфильм») получил (по совокупности) Ломоносовскую премию 3-й степени. Звание лауреатов завоевали Б. Долин (основатель и художественный руководитель журнала), режиссеры В. Виноградов, В. Попова, К. Ровнин, Н. Никиткин, Б. Гольденбланк, автор киносюжетов и оператор Ю. Беренштейн. Комитет счел необходимым отметить особую заслугу авторских коллективов документального фильма «ОДИН ДЕНЬ ИЗ БЕССМЕРТИЯ» (автор сценария А. Гольбурт, режиссер Г. Цветков, научный консультант В. Муштуков; «Леннаучфильм») и документально-публицистического фильма «ЛИЦОМ К ЛИЦУ С РАСИЗМОМ» (автор сценария И. Васильков, режиссер П. Зиновьев; «Центрнаучфильм»).

Новые фильмы

«Знамя над миром»

«Бег иноходца»

«Игры взрослых людей»

Хроника борется

Конст. Славин

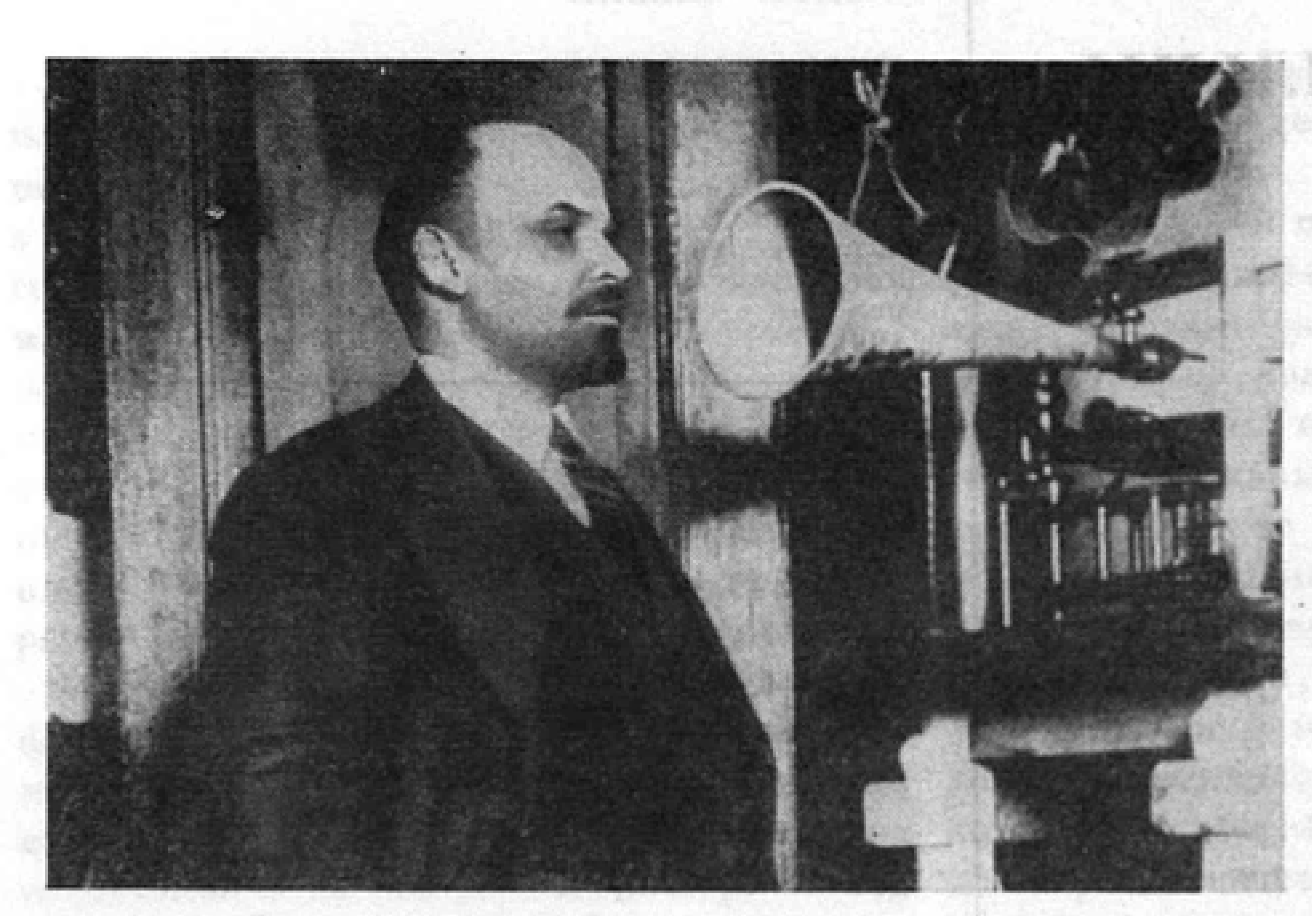
«Знамя над миром» («Ленин и III Интернационал»). Авторы сценария С. Зенин, А. Новогрудский. Режиссер Л. Махнач. Главный консультант А. Соболев. Оператор З. Громова. Композитор В. Гевиксман. Редактор кинолетописи С. Притуляк. Редактор Н. Игонина. Дикторы Л. Хмара, А. Консовский. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

1. Поиск

Документальное кино выявляет свою художественную сущность в прямом наблюдении за фактами повседневной жизни, на остром срезе актуальных событий, на пике поворотных явлений, которые потом историки часто нарекают эпохальными. Революционные бури, движение народных масс, социальные схватки — хлеб и воздух нашей документальной кинематографии, исходный материал всего особенно ценного, непреходящего, крупного в этом удивительном, в чем-то еще загадочном, не до конца разведанном виде кинотворчества.

Полузабытый хроникальный фрагмент, фотоснимок, отрывок из дневника, вступая во взаимодействие между собой, приобретают порой сильнейшее эмоциональное звучание. Вспомним кадры Смольного в дни Октября из фильма «Подвиг» — до краев насыщенный действием штаб пролетарской революции — и звучащую на них почти интимную, для себя сделанную, дневниковую запись Феликса Дзержинского: «Я даю клятву бороться со злом до последнего дыхания»... Мы знаем такие же впечатляющие, сделанные, кажется, простейшими средствами эпизоды в документальных фильмах «Время, которое всегда с нами», «Друг Горького — Андреева», «Гимнастерка и фрак».

Да, у документального фильма особый дар обобщений, сопоставлений, неожиданных ассоциаций; поразительный ин-


«Знамя над миром».
В. И. Ленин перед звукозаписывающим аппаратом в Кремле. 29 марта 1919 года

тонационный диапазон, вбирающий пафос страстного политического трибуна, борца и негромкие струны лирического поэта. У него особая способность к контрапунктам, к внезапным смысловым и образным сочетаниям изображения, слова, звука...

И, наконец, у документального фильма бесценная память — далеко еще не освоенная хроникальная летопись нашего полувека, сконцентрированная в бессчетных рулонах кинопленки, в отдельных разрозненных сюжетах и съемках, в поблекших, нерасшифрованных кадрах и фотоснимках. Интересно, что статичные фотографические снимки в последние годы получают вторую — экранную жизнь в строгом соответствии с динамическими законами кинематографа, с легкой руки таких режиссеров, как В. Лисакович, Б. Баратов, Л. Кристи, Л. Махнач, С. Аранович...

А как велико значение старых документов, когда они как полноправный и сильный союзник в нашей ни на секунду не затихающей борьбе вторгаются в сегодняшний мир с его борениями, идеями, страстями! И, несмотря на явные визуальные изъяны, вызывающие ворчливые нарекания технических специалистов, старые кадры нередко выступают на большом и ярком современном экране как нынешние. На них не уловишь и тонкого налета архивной пыли.

В одном из эпизодов фильма «Знамя над миром» («Ленин и III Интернационал») приведены кадры выступления лидера социалистов Карла Каутского. Труд «просвещенного марксиста» — книгу, направленную против большевиков,— правительственное радио Франции прокламирует как одну «из духовных ценностей века». Как это похоже на будни теперешних радиовдохновителей новоявленных последователей Каутского и других ревизионистов и оппортунистов!

Авторы, создававшие картину о III Интернационале и международной солидарности трудящихся, во главу угла своей

работы поставили незыблемое ленинское положение о единстве рабочих рядов, единстве и железной дисциплине в коммунистическом движении, о непримиримой борьбе с социал-шовинистами и всякого рода предателями дела рабочего класса.

Отсюда — направление поиска материала, открытие и публикация найденных съемок и документов, обнаженная публицистическая тональность фильма. Сразу оговорюсь, что открытие материала это не только новизна кадра, а прежде всего — его место и положение в картине, эпизоде, монтажной фразе. Его смысловая и эмоциональная функция. Его толкование автором в связи со всей сюжетной организацией ленты.

Но поиск нового кадра, документа — упорный, целеустремленный — обязателен.

Мы помним, что утомительное однообразие и назойливость одних и тех же летописных материалов испортили не одну историко-документальную картину. Об этом говорилось и на недавнем пленуме работников документального и научного кино, посвященном задачам создания Киноленинианы. Для тех, кто постоянно соприкасается с процессом производства историко-революционных лент, не является секретом, что зачастую кинолетописные фрагменты переносятся из фильма в фильм целыми блоками. Если углубиться в суть подобной методологии, то нетрудно увидеть в ней отсутствие творческого поиска и самостоятельной работы с первоисточниками — работы, требующей времени, энергии, настойчивости... Я упоминаю об этом лишь потому, что сейчас как никогда огромен спрос на историческую хронику. Но как-то не по себе становится, когда этими важными мотивами прикрываются конъюнктурный расчет и творческая немощь иных кино- и теледокументалистов.

Создатели фильма «Знамя над миром» стараются открыть нам новые кадры, незнакомые материалы, показать лицо эпохи на широком, многоплановом фоне. Это, вне всякого сомнения, трудный путь — за ним стоят исследование и осмысление разорванных и разрозненных кинодокументов, догадка, гипотеза и, как следствие,— кропотливое восстановление утраченных звеньев той или иной редчайшей съемки, вернее, ее фрагментов. Восстановление, исключающее инсценировку и такие монтажные ухищрения, которые могут незаметно подменить один факт другим.

В «Знамени над миром» фотокадр заменяет недостающий кинодокумент, кинохронику. Заменяет и завершает его. Или — открывает. И в том и в другом случае сплав обретает естественную достоверную форму.

Вот съемки известного венгерского коммуниста Тибора Самуэли. Скупые, недлинные кинокадры и удачно найденные фотографии. В монтажной сцепке они составляют единый эпизод, воссоздающий труднейший путь, который проделал этот легендарный человек из своей страны к Ленину. И вот Тибор в Москве, и сам Владимир Ильич ведет его на Красную площадь. Кинокадры незабываемой выразительности и силы!

Ленин выступает на Красной площади, он говорит о рабочих, взявших в руки винтовки, а рядом с ним — комиссар по военным делам Венгерской Советской Республики Тибор Самуэли. Потом (и это уже фотодокумент) мы видим Самуэли выступающим после Ильича на том же митинге.

Ленинские киносъемки, включенные в этот эпизод, хорошо знакомы миллио-



«Знамя над миром». Тибор Самуэли (слева). 1919 год

нам людей. Но в данном авторском контексте они прозвучали по-новому, посвоему — в ином ракурсе высветили известное событие. Поэтому трудно отделаться от впечатления, что весь этот материал выглядит с экрана как только что разведанный документалистами.

Большое место, пожалуй, сердцевину фильма составляет сильный, патетический рассказ о том, как мировая контрреволюция задушила Венгерскую Советскую Республику. Против нее были брошены отборные колониальные войска и сателлиты Франции — армии боярской Румынии и буржуазной Чехословакии... Здесь много уникальных киносвидетельств, пронизанных гневом и болью. Киносвидетельств, неопровержимо доказывающих, что с тех пор как существует империализм, во все времена неразлучен с ним экспорт контрреволюции.

Но вот кадры, удивительные по своему содержанию и эмоциональной силе, — кадры, предстающие перед нами впервые.

Представители Коминтерна встречаются с воинами Красной Армии. Они передают защитникам революции знамя Интернационала. Да, защитники Октября, воины молодой Республики Советов всегда будут вдохновляться чувством интернационального долга, как бы трудно ни приходилось и им самим и продолжателям их дела. Эта мысль находит интереснейшее воплощение в скромной хроникальной зарисовке рейда красной конницы на Запад, на выручку венгерским братьям, на помощь пролетарскому Будапешту, истекающему кровью в неравных боях с превосходящими силами контрреволюционных армий.

В те грозные годы у Советской России не было самолетов и дирижаблей, и сама она находилась в огненном кольце. Но суровые кадры красноречиво напоминают о том, как бились насмерть красные бойцы, пытаясь прорваться сквозь вражеские заслоны, чтобы прийти на помощь венгерским братьям.

...Мы не раз видели снятые в Баку эпизоды съезда народов Востока, созван-

ного Коммунистическим Интернационалом по инициативе Ленина. Трудно забыть невиданный размах народных митингов и потрясающие душу сцены захоронения останков двадцати шести комиссаров Бакинской коммуны. В картине «Знамя над миром» мы впервые увидели, как добирались до Баку делегаты Коминтерна. Как шел из Москвы специальный поезд. Шел сквозь пламя гражданской войны, через степи, где еще рыскали белогвардейские банды. Кинооператор, сопровождавший этот поезд, заснял шедший впереди состав, взорванный бандитами, посчитавшими, что это и есть коминтерновский поезд. Пытливый хроникер сумел запечатлеть своих славных попутчиков в момент расчистки и исправления пути, он показал, как поезд Интернационала взяли под свою охрану грозненские красные курсанты.

Композиция ленты строится таким образом, что большие, как правило, сюжетно завершенные эпизоды пронизаны запоминающимися портретными съемками революционных борцов, приехавших в Москву, чтобы увидеть и услышать Ильича. Чтобы поделиться опытом борьбы в тяжкие дни разгула международной реакции. Мы узнаем деятелей Коминтерна, спасающихся в своем рабочем отечестве от преследования политических ищеек, тех, кому удалось вырваться из капиталистических тюрем. Видим, как по-братски нежно и радостно их встречает Москва.

У этих эпизодов есть одна очень четкая и ясная сюжетно-тематическая функция. Экранный образ Москвы становится символом революционной борьбы. И не только потому, что в ней проходят конгрессы Коминтерна. С каким-то особенным значением прочитываются портретные съемки парижских коммунаров — Леруа, Антуана Ге, Гюстава Энара, Шарля Фуркада, включенные в фильм как напоминание о подвиге героев Парижской коммуны. И переход к каменным плитам кладбища Пер-Лашез, а затем — к редчайшей фотографии Ленина, снятого в момент глубокого раздумья, естественно завершает эпизод, проникнутый животворным дыханием революционных битв.

Все сюжетно-композиционные нити фильма сходятся к Ильичу.

2. Слушай, товарищ, говорит Ленин!

Картина «Знамя над миром» — это фильм о Ленине и III Интернационале.

Как фильм «Подвиг» — кинорассказ о Дзержинском и первых годах Советской власти.

Как фильм «Гимнастерка и фрак» — киноповесть о Чичерине и международном значении Октябрьской революции.

Осмыслить величайшие события века, передать их масштабы, их всемирно-историческое значение через историю одной большой, богатой событиями человеческой судьбы — вот, собственно говоря, главный творческий принцип, положенный в основу трех названных мною документальных работ С. Зенина и А. Новогрудского и их режиссеров В. Лисаковича и Л. Махнача.

И здесь уже наравне с кинокадрами, обнаруженными в архивных источниках, активно работают литературные материалы, почерпнутые в личных архивах героев документального кинопроизведения.

Первые годы молодой Советской республики. Родина Октября переживает величайшие трудности. Голод. Разруха. В Москве свирепствуют анархистские банды. Мятеж левых эсеров. Убийство германского посла графа Мирбаха. Бело-

гвардейский мятеж в Ярославле. Спекулянты и саботажники пытаются взять республику измором... И все это — фронт действия чекистов и их неутомимого руководителя и вдохновителя Феликса Дзержинского.

«Я в самом огне борьбы,— записывает он в дневнике.— Моя жизнь — это жизнь солдата, у которого нет отдыха, ибо нужно спасать наш дом».

В соединении этих кадров и этих слов в фильме «Подвиг» — характер времени и человека.

Завершена труднейшая дипломатическая акция («Гимнастерка и фрак»). Нарком Чичерин подписал договор о дружбе и братстве с Турцией. До этого мы видели, как умело, с каким увлечением он вел сложнейшую дипломатическую борьбу, сутками участвуя в переговорах... Заканчивалась гражданская война. Мы выстояли и победили в таких испытаниях, каких не знала ни одна другая революция.

И вот — очень характерное, впечатляющее авторское отступление, сделанное через рассказ одного из старейших наших дипломатических работников — И. Майского, во времена Чичерина заведовавшего отделом печати Наркоминдела. Я позволю себе привести этот рассказ полностью, так, как он звучит в фильме:

«К тогдашнему Октябрьскому празднику советский народ получил великолепный подарок: японские милитаристы ушли из Владивостока. Чичерин читал одну телеграмму за другой, и настроение его все более повышалось. Глаза заблестели, голос окреп, он весь порозовел. И наконец воскликнул: «Я давно ждал этого момента, и вот он пришел!..» Он подсел к роялю, поднял крышку, и вот полилась дивная музыка. По общему стилю музыки это был, по-видимому, Моцарт — его любимый композитор. Концерт наполнял не только приемные комнаты, но далеко разносился по коридорам Наркоминдела. Он ударил последний раз по клавишам, встал и уже совсем другим, обычным, деловым, будничным тоном сказал: «Ну, теперь пора за работу». Мы разошлись. Я посмотрел на часы — было 3 часа ночи».

В этом рассказе — рельефнейший оттиск характера и обстановки. Мы узнаем, как многогранна личность героя фильма, входим в мир его сокровенных переживаний и чувств. Точно так же, как и в одном из финальных эпизодов, где авторы киноповести как бы оставляют нас наедине с размышляющим про себя Чичериным. Здесь выбирается фраза из чичеринского письма и его ответы на вопросы французского журналиста. И мы каким-то внутренним взором видим, ощущаем крайне тяжелое физическое состояние этого человека. И в то же время — несокрушимую силу его жизненного идеала: «Испытывать могучие стремления, быть в созидательном огне» — вот что такое для него счастье.

Может показаться, что в разных фильмах эксплуатируется один однажды найденный удачный прием и что это своего рода экранизация дневниковых записей, писем, высказываний с умелым подбором — по атмосфере, по настроению — документальных и иконографических кадров.

Мне думается, это не так — несмотря на очевидную похожесть избранных авторами выразительных средств. К слову, и в других подобных работах, скажем, в фильмах Б. Добродеева и С. Арановича, имеет место та же экранизация мемуарных по своим стилистическим особенностям материалов. Экранизация, достигающая высокого мастерства. Все дело именно в этом. В мастерстве. В искусстве

«Знамя над миром». Президиум Первого Конгресса Коминтерна. Председатель Конгресса В. И. Ленин. Справа — Фриц Платтен, слева — Гуго Эберлейн



достоверной передачи того, что можно было бы назвать своеобразной «документацией» не только событий, поступков и действий людей, но и их чувств.

В картине «Знамя над миром» мы слышим живой голос Ленина.

Звукозапись его речей, надо сказать, очень хорошо по своим техническим возможностям воспроизведенная в фильме, придает кинодокументам о создании Коммунистического Интернационала и первых его конгрессах ту высокую историческую значимость и злободневность, которые сообщают этой киноработе контуры страстного политического документа.

Но и в драматургическом отношении звукозаписи ленинских речей имеют стержневое значение.

В первой речи, открывающей фильм, Ленин характеризует значение III Коммунистического Интернационала, дает оценку I Интернационалу, основанному Марксом, и убийственную отповедь вождям партий, в период II Интернационала «потерявших способность к революционной борьбе».

Все значение картины, ее публицистический пафос, ее идейно-политический настрой определили и направили документальные звукозаписи ленинских речей. И когда в конце фильма диктор говорит, что Ленин и созданный им III Интернационал «открыли новую страницу мировой истории», это не воспринимается как фраза или же обязательная политическая декларация под занавес фильма, потому что вслед за этим мы слышим голос Ильича и его замечательные слова о рабочих, оставшихся верными делу свержения ига капитала, о том, что «во всем мире растет союз коммунистов».

Прекрасно сделан эпизод с ленинскими кадрами, снятыми на Третьем Конгрессе Коминтерна, — через восприятие художника И. Бродского. Мы видим его среди зрителей, следим за его руками, набра-

сывающими ленинский портрет, и как бы слышим внутренний голос, монолог Бродского, как никогда органичный для данного сюжета. Он раздумывает о вожде революции, о могучей силе его революционного темперамента. Мы видим живого Ленина — все это очень знакомые кадры, но, как и в случае с Тибором Самуэли, они выглядят неожиданно свежо, ново, потому что опосредствуются чувством и мыслью увлеченного, взволнованного человека, художника:

«...Как уловить мгновение смены выражения его лица... то гневного, то задумчивого, то светящегося юмором, то снова отражающего глубокую работу мысли...»

И в кульминации фильма, пожалуй, в самом ответственном и важном его месте, где приводятся заметки Владимира Ильича о восхождении на высокие горы, о вреде уныния, звучит его голос. Но... это говорит не Ленин, а актер, читающий его работу. И как бы ни был хорош и тактичен исполнитель — я глубоко убежден, что он в этом фильме абсолютно неуместен. Какое-то чувство изменило авторам, позволившим в одной ленте дать живой голос Ленина и имитацию. Лучше, точнее было бы, если бы диктор, ведущий рассказ от авторов, прочел важный для понимания происходящего ленинский текст.

3. Авторское слово...

Авторское слово это не только партия диктора, текст, который он произносит, манера чтения. Авторское начало в таком фильме со всей определенностью выражает отбор материала, принцип, с которым он устремлен в наше время и в наше завтра. Выше, на примере с Каутским, было показано, какими открытыми, публицистическими приемами пользовались документалисты, делавшие «Знамя над миром».

Напомню еще об одном очень характерном для данного фильма эпизоде.

...Шахтерский город Кладно в Чехословакии. День рабочей солидарности. Перед шахтерами выступает Антонин Запотоцкий. Он приводит слова, сказанные ему Лениным. О том, что Коммунистический Интернационал зовет в свои ряды пролетариат Чехословакии. О том, что победить сможет только такая рабочая партия, которая способна отвергнуть оппортунизм... И в ответ, говорят нам авторы фильма, звучала клятва шахтеров: «Не давать потачки социал-предателям, укреплять рабочее единство».

Напоминание весьма актуальное.

Монтаж фотографий воссоздает атмосферу бурной дискуссии, развернувшейся на Третьем Конгрессе Коминтерна между лидером итальянских социалистов Серрати и левым экстремистом Бордигой. Сделано броско, динамично, почти плакатно. Кадр говорящего и фраза подаются в быстром, взвинченном ритме, потом спор выплескивается в кулуары. И здесь в дискуссию вступает Ленин. Побеждают его позиция, его стратегия классовой борьбы, помогавшая многим деятелям Коминтерна освободиться от призрачных иллюзий и заблуждений... А разговор — вполне сегодняшний — о подлинной и мнимой коммунистической работе, о вреде оппортунизма разного толка.

Авторы фильма о Коминтерне красной нитью проводят через всю ткань картины мысль о бескомпромиссной, беспощадной логике революционной борьбы. О том, какой цены, каких жертв стоит наше великое дело. И как беззаветно ему служат настоящие ленинцы, истинные коммунисты.

Швейцарец Фриц Платтен с огромными трудностями пробирается в Москву на Первый Конгресс III Интернационала. Мы видим его вместе с Лениным. А через несколько кадров узнаем, что почти год назад его ранила пуля белых террористов, когда он прикрыл от них своим телом Владимира Ильича.

Впервые публикуются фотодокументы о зверской расправе интервентов и контрреволюционеров с лучшими сынами революционной Венгрии. Их вешают, расстреливают по суду и без суда... Вот фотография — труп Тибора Самуэли... Человека, которого мы успели узнать и полюбить.

И эти кадры забывать не следует.

4. ...и текст

Несколько лет назад дикторское слово начало исчезать из документальных фильмов. Авторский разговор с экрана — прямой, публицистический текст от первого лица стал восприниматься некоторыми документалистами как дань чему-то архаичному и отживающему.

Видимо, ставка на «безтекстные» картины была скорее всего первой реакцией на переизбыток в то время риторических, многословных киноработ.

Теперь, слава богу, мы освобождаемся от этого комплекса. Авторский голос звучит с экрана в той мере, в какой это требуют содержание, жанр, стилистические принципы задуманной ленты.

В таких фильмах, как «Подвиг», «Гимнастерка и фрак», «Знамя над миром», очень высокая трибуна и очень масштабные события. С. Зенин и А. Новогрудский хорошо это чувствуют и ведут большой, свободный, глубоко партийный разговор. У них есть отличные находки, превосходно сделанные куски. Можно было бы привести немало примеров. Напомню только одно место из фильма «Гимнастерка и фрак». В эпизоде переезда советского правительства из Петрограда в Москву есть слова:

«Правительство переехало — почтовый адрес: Москва, Кремль. Управляющий делами Совнаркома Бонч-Бруевич. Только что прибыл в Москву правительственный поезд. Срочно разместить Совнарком. Срочно!.. С крыши еще не успели снять корону... Подвозят дрова для железных печурок. Редчайшие кинодокументы публикуются впервые. На подводах — дела Совета Народных Комиссаров. В гостинице «Националь» временно разместился штаб большевистской партии. Он работает непрерывно: ближайшие дни решают судьбу революции. Справа Альберт Рис Вильямс, американский журналист...»

Сколько в этом отрывке интереснейшей информации, скрытой энергии, нерва! Как он выверен по своему ритмическому рисунку, как точно учтена природа кинематографического произведения.

И все-таки много излишеств. Встречаются фразы из категории «общих мест», авторы все время снабжают зрителя указателями («из письма», «из дневника», «из заметок»), не доверяя ни ему, ни изображению. Не трудно найти и выражения в духе затертых, газетных формулировок, журналистики не первого класса. И это досадно вдвойне, потому что речь идет о незаурядных, талантливых работах.

В фильмах Л. Махнача, В. Лисаковича, С. Зенина, А. Новогрудского наше героическое прошлое обращается к нам, помогает нам жить, работать, бороться. И хотя картины эти рассказывают о прожитом, они помогают постичь сегодняшний день, увидеть приметы грядущего.

...Из „Прощай, Гульсары“

Андрей Зоркий

«Бег иноходца». Сценарий Ч. Айтматова (по первой части повести «Прощай, Гульсары»). Режиссер и оператор С. Урусевский. Художник Е. Черняев. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Р. Казарян. Редактор Н. Глаголева. «Мосфильм», 1969.

Фильм ждали. Привлекало обращение кинематографистов к повести «Прощай, Гульсары» Чингиза Айтматова — одному из самых глубоких и драматических произведений писателя. Особенный интерес вызывало и то, что ставить и снимать картину взялся такой мастер, как Сергей Урусевский.

Камере Урусевского присущи редкая сила экспрессии, беспокойный и дерзкий дух открытий. Правда, за последние годы именно здесь, в изобразительной стихии фильма, произошли удивительные перемены. Достаточно вспомнить операторскую работу в «Тенях забытых предков», «Дневных звездах», «Мольбе», чтобы почувствовать, как много неожиданного, спорного, талантливого, нового найдено за те пять лет, что отделяют новую работу Урусевского от фильма «Я — Куба».

Фильм появился. И со вступительных титров обозначилось в нем еще одно качество, привлекающее внимание. В титрах сказано: «По первой части повести Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары».

Казалось, авторы фильма, ограниченные отрывком из «Прощай, Гульсары», попали в драматическую и парадоксальную ситуацию, когда, скажем, предлагается сразу же создать Венеру Милосскую без рук или Нику Самофракийскую без головы. Но на помощь им пришло не всеми учитываемое качество самой повести Ч. Айтматова. В ней необычайно сильна, драматична эта нота оборванности, пресечения, невосполнимой утраты красоты, этот недозвучавший «Плач верблюдицы», потерявшей белого верблюжонка: «Где ты, темноглазый верблюжонок? Отзовись! Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени, струится по ногам. Где ты? Отзовись! Бежит молоко из вымени, из переполненного вымени. Белое молоко...» Этот драматический рефрен повести не потерян авторами фильма, оттого что были утрачены многие ее страницы.

...И все-таки после премьеры приходится слышать и растерянные голоса. Иные зрители не могут уловить смысл повести в смысле картины. Им бросается в глаза не рассказанное кинематографистами, а нерассказанное, отсутствующее на экране. Действительно, «за кадром» остались почти вся история Танабая, многие характеры и события книги.

Видимо, фильм Айтматова и Урусевского требует — в сравнении с «Прощай, Гульсары» — какого-то иного осмысления.

●

Итак, «Бег иноходца».

Он начинается контрастом: от черно-белых кадров пасмурного холодного вечера, от старого человека и старого иноходца в конце пути — бросок к цвету, к самому началу жизни, в удивительный и невероятный мир детства Гульсары.

Так и в прозе Айтматова: «неустойчивость земной тверди» под копытами дряхлого, умирающего иноходца всколыхнула давнее, неуверенность старости вдруг напомнила детство. Спутала конец и начало.

Мираж, блеснувший Гульсары среди морозных глухих сумерек, прекрасен. Это кони в причудливом ореоле. Это снежные горы, переливающиеся цветными бликами. И он, Гульсары, — тонконогий стри-

гунок, словно сотканный из красок, движения, легкого бега... Потом — темная дорога. Вскинутая голова лошади. Отчаянно ржет Гульсары, призывая тот далекий, оставшийся в детстве табун.

Гульсары предлагает нам свой отсчет жизни.

Начало — самые первые послевоенные годы. Урусевский лаконично вводит нас в их атмосферу. Это короткие планы возвращения Танабая с войны. Поезд и празднично врывающийся в динамичные пейзажи дороги красный цвет, цвет проносящихся плакатов, лозунгов — цвет победы. Потом жаркая кузница, где работает будущий табунщик. Удары молота, алый фон бушующего пламени, взмах истосковавшихся по работе рук и короткие, убежденные слова Танабая: «Главное — победили».

Ни в одном фильме Урусевского цвет не играл такой решающей роли в драматургии. Лейтмотив красных тонов проходит через всю картину. Здесь само солнце раскалено докрасна. Оно озаряет победные мгновенья древнего праздника, в его нестерпимом свете возникают последние видения Гульсары. Красный цвет бушует и в той кузнице, куда в последний раз приходит Танабай.

А в начале цвет сменяют черно-белые кадры наступивших будней. Суровая зима в горах. Тяжкий, неустроенный быт табунщика.

Волки нападают на лошадей — здесь бег табуна снят, как смерч, как один стремительно очерченный контур ужаса, здесь та предельная экспрессия, что свойственна лишь камере Урусевского,— и она потрясает, опрокидывает старое, «тихоходное» определение: «кино есть движущееся изображение».

А после — лето в горах. Легкие сухие травы. Голубоватое, уже белесое от зноя небо. Кони в реке. Камни под прозрачной водой. Кони в траве. Птица, путешествующая под ногами дремлющего покойного табуна. Идиллия.

Сцены эти не просто изобразительные дивертисменты. Они связаны в образное повествование, соединены смыслом.

Поэтический кинематограф — не набор красивых лирических кадров, видов и настроений. И несущийся табун, мастерски снятый Урусевским, не киноупражнение в пластике. Кони — первая забота мирных дней Танабая. В них гармоническая красота, сила, благоденствие — первое, что своими руками, трудом, бессонными ночами выходил, добыл, создал на земле вчерашний солдат Танабай.

Отсюда и возникает — как образ — поэтический бег иноходца.

Прекрасный буланый жеребец является в картину как праздник, как нежданный подарок еще не устоявшейся, еще скупой на радости мирной жизни.

Гульсары по-киргизски — желтый цветок. Лютик. Красота жизни.

И еще Гульсары в этом рассказе — «истории лошади» и истории людей — мера. По-своему, но как и несравненный пегий рысак Холстомер, как купринский Изумруд, как неукротимый мустанг-иноходец Сетон-Томпсона, он своей судьбой вскрывает, обнаруживает сущее в людях. «Животные, как ничто другое, дают повод для метафор»,— замечает Олеша. В картине Урусевского, перелагающей социальные биографии героев повести своим поэтическим языком, знакомая метафора обретает новое значение.

●

Вот история людей.

В «Беге иноходца» она вся раскрыта в любви Танабая и в том, как прошла через его жизнь судьба Гульсары. Эта



история проста, как нехитрый запев песни: «А первая пуля ранила коня. А вторая пуля срезала меня».

Ожиданием счастья окрашены в картине встречи Бюбюжан и Танабая. Светлеет герой, словно сбрасывает с плеч годы. И тоньше, незащищеннее становится женщина. Листва деревьев, окружающих их, размыта до солнечных бликов. Серебристые нити света на вечерней реке вдруг отрываются от воды, вдруг уходят в совсем иные кадры — туда, где она, любимая Танабая.

...Верный своему пониманию изобразительной сути кинематографа, Урусевский стремится не рассказать, а показать, пластически выразить чувства героев. Есть такое понятие «камера-стило». Камера, как бы повторяющая стиль литературной прозы. Для Урусевского верно другое: его камера создает сложный, органический сплав кинематографической выразительности. И его актеры, кстати, актеры прекрасные — Н. Жантурин (Танабай) и Ф. Шарипова (Бюбюжан), — играют в особенном ключе, понимая, что их игра — это и часть целого, единой пластики кинокартины...

Предчувствием несчастья окрашены встречи двух этих людей. Бюбюжан — женщина, как многие в ту пору, глубоко познавшая свое одиночество. О ней говорит Танабаю Чоро: «Все можно вернуть. Но то, что у них порушено, не вернуть».

Только с этим не может смириться человек. И любые горькие и здравые суждения: «Ты для меня, как скошенное сено», «Я иду своей дорогой. Нам не по пути» — любые отчаянные слова лишь сближают, становятся мостиком от одного к другому.

Мостик рухнет, как только на нем сойдутся герои. Иноходец умчит Танабая в грозу, вернет табунщика к будничной

жизни, вернет блудного мужа к Джайдар, к покинутой, оскорбленной жене. Останется чувство горечи, потери и смутного раскаяния — перед семьей ли, перед той ли женщиной?..

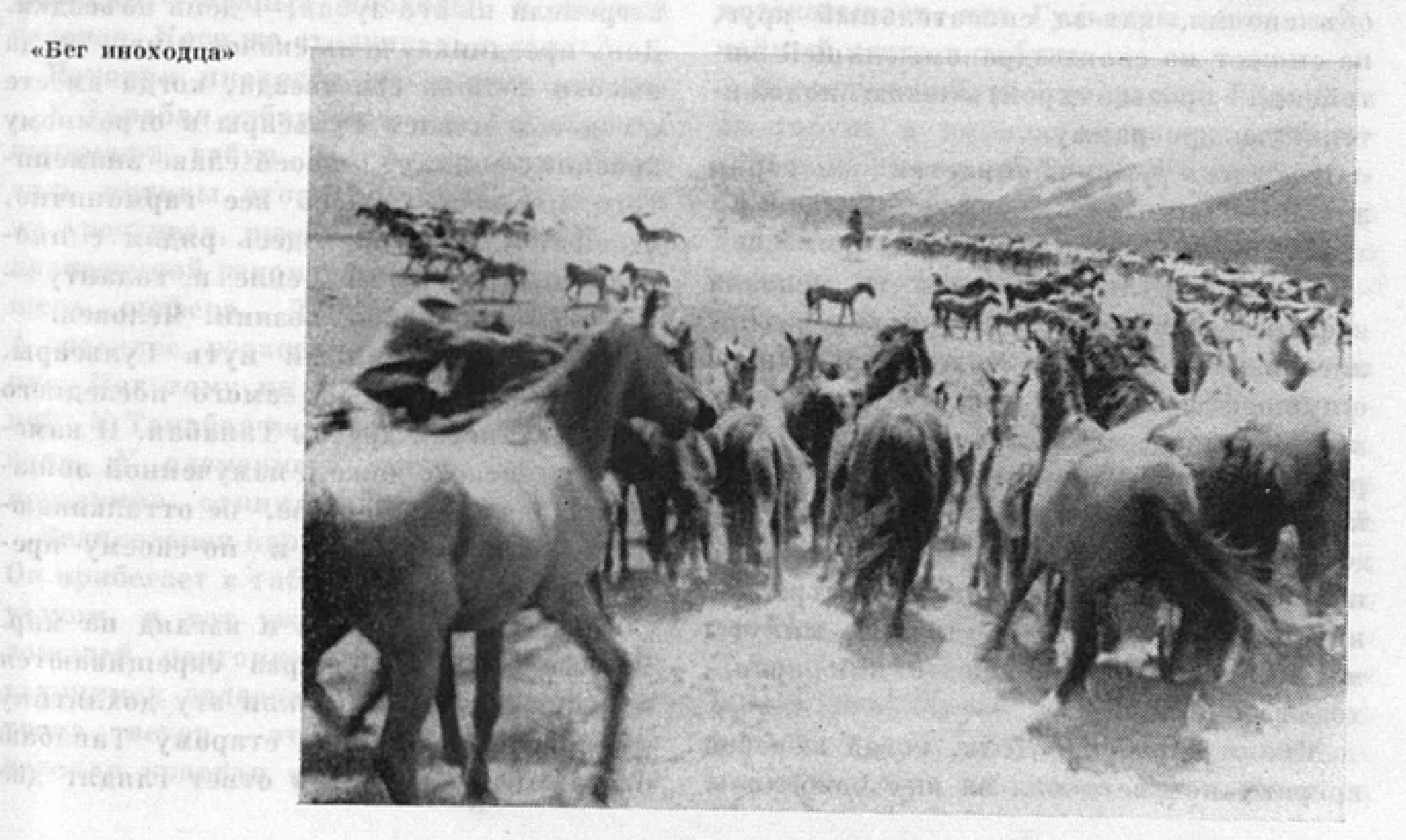
Что же произошло? Почему в историю неправедной любви Танабая и Бюбюжан врываются краски неподдельного человеческого счастья? Врываются наивные, счастливые видения Гульсары: он тоже видит себя вдвоем с маленькой гнедой кобылицей. Почему потеря любви и будущая потеря иноходца неразделимы в сердце Танабая?

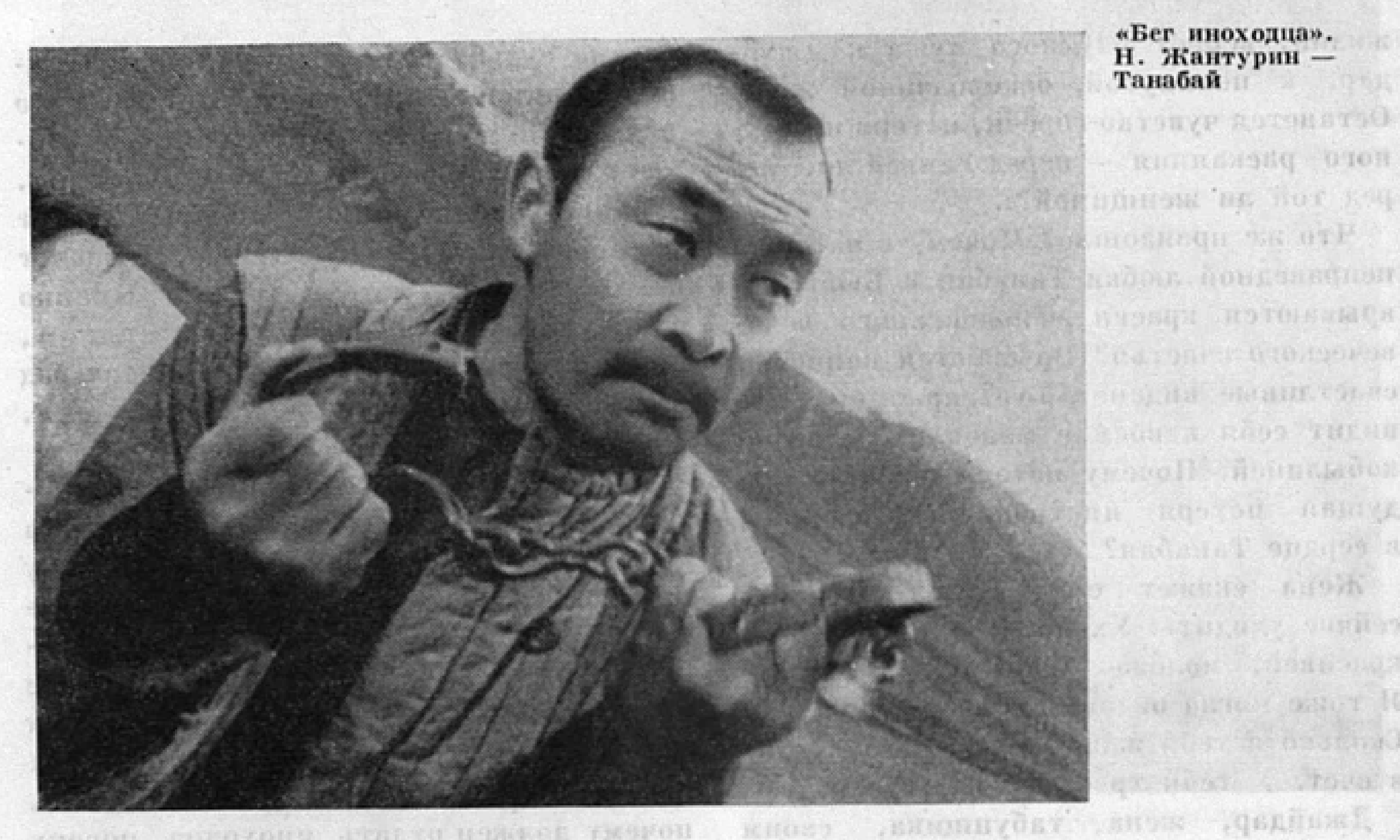
Жена скажет ему: «Можешь хоть сейчас уходить. Уходи. Она лучше меня, красивей, моложе. Хорошая женщина. Я тоже могла овдоветь, но ты вернулся. Сколько я тебя ждала! Ну, пусть это не в счет. У тебя трое детей. Куда их?..»

Джайдар, жена табунщика, своим сердцем измерила судьбу Бюбюжан, словно судьбу собственную. Своим сердцем понимает она любовь Танабая, его утрату. Не может простить мужа — и прощает его. За обрезом киноповествования, в книге, именно она, Джайдар, сыграет Танабаю «Плач верблюдицы», оплачет невозвратимые потери мужа. Именно в ней увидит Танабай в тот час женщину, которой отдавал он «половину своих бед и страданий». Она разделяла их с ним, «она несла их всегда в себе».

На экране образ Джайдар более однозначен. В нем акцентирована житейская мудрость много повидавшего, ко многому притерпевшегося человека. В нем доминирует тот спокойный, почти бесстрастный «здравый смысл», которого не принимает душа Танабая. Трижды жена объяснит мужу необъяснимое для него: почему не должен он любить Бюбюжан, почему должен отдать иноходца, почему должны были выхолостить Гульсары.

«Бег иноходца»




«Бег иноходца».
Н. Жантурин —
Танабай

Не сможет Танабай ухватиться за эти объяснения, как за спасательный круг, не сможет на сваях здравомыслящей житейской прозы строить свою положительную программу...

Но здесь уже начинается «история лошади».

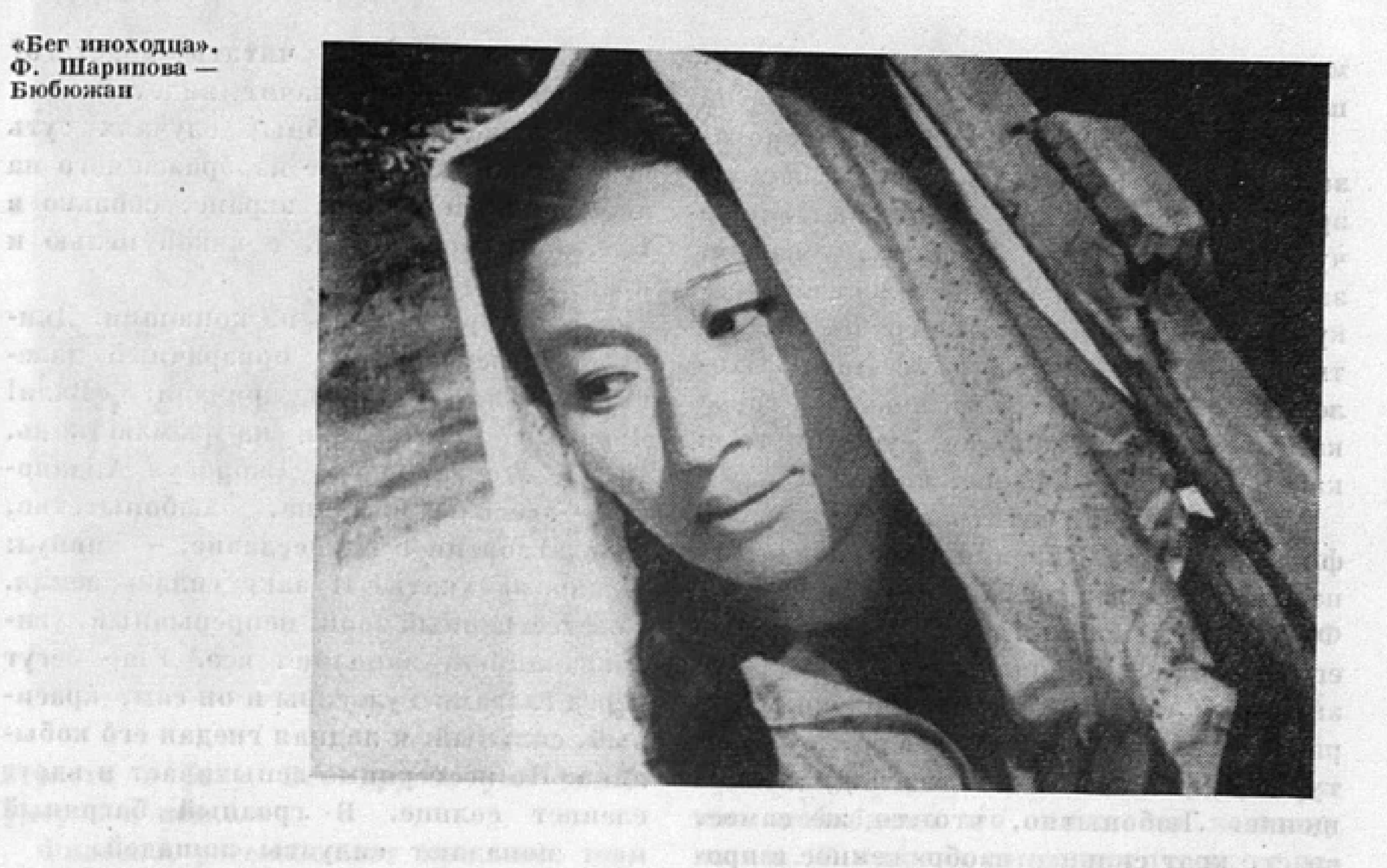
●

Жеребец Гульсары почти не показан в фильме как некое «я». Он не размышляет о себе, подобно Холстомеру. Он не ощущает себя эмоционально, изнутри, как Изумруд. Гульсары (вернее, пять разных коней, из которых сложен его кинематографический портрет) — это «он». Лишь в моменты кульминаций авторы как бы раскрывают «внутреннее ви́дение» Гульсары. А в иные минуты мы видим лишь то, что «с ним происходит».

Жизнь в табуне. День, когда жеребец впервые почувствовал на шее волосяную петлю аркана, когда железные удила загремели на его зубах, — день объездки. День праздника, день скачек и игр, когда высоко взошла его звезда, когда вместе с седоком мчался Гульсары к огромному красному солнцу, к своей славе знаменитого иноходца. Здесь все гармонично, освещено красотой. Здесь рядом с иноходцем, вровень его силе и таланту — разумный и добрый хозяин. Человек.

Таков и финальный путь Гульсары. Старый иноходец до самого последнего шага останется другом Танабая. И камера Урусевского даже в измученной лошади находит не смешное, не отталкивающее, а трогательное и по-своему прекрасное.

Красота — это ведь и взгляд на мир. Разные взгляды не раз скрещиваются в одном кадре. «Столкни эту дохлятину в овраг», — советует старому Танабаю проезжий шофер. И в ответ глядят две


«Бег иноходца».
Ф. Шарипова —
Бюбюжан

пары глаз, два лица, два одинаковых выражения — старый иноходец и старый человек. Кого же сталкивать в овраг?..

История иноходца на экране проста. У Танабая отбирают коня. У Гульсары отнимают табун. Не будем пересказывать мотивы этого поступка. В нем та же уродливая, чужая «мораль», что и в приведенной рекомендации немудрствующего шофера. Дохлятину — в овраг. А красивое, редкостное — в свое услужение. Нет тому ни резонов, ни объяснений. У Танабая несправедливо отбирают коня. У племенного жеребца Гульсары неразумно отнимают табун.

Великолепен порыв иноходца к свободе. Он прибегает в табун с оборванным недоуздком, и вот уже снова мчится среди лошадей, подгоняемый веселым, посмеивающимся голосом Танабая. Горы, бег, трава, ветер — это счастье! И только нелепая красная подушка на седле, загнувшаяся, как ангельские крылышки, подсказывает, что Гульсары теперь случайный гость в табуне.

В следующий раз допрыгал Гульсары до табуна в кишене — старинных кандалах. Расковал его Танабай и пообещался в сердцах размозжить кишенем голову владельцу коня. И тогда, все по той же морали, наступил день экзекуции.

Светлый солнечный день.

...Мальчишки играли, один скакал на другом, весело понукая: «Вперед, Гульсары!» Иноходца вывели из конюшни. И в радужной дымке двинулся к нему навстречу далекий, туманный, синий табун. Иноходца крепко держали под уздцы. А кругом суетились люди в белых халатах...

Покуда раскладывают они свои блестящие инструменты, а мальчишки, облепившие дувал, обсуждают, какая операция предстоит иноходцу, задумаемся на

мгновение, нужна ли фильму предстоящая, жестокая по смыслу сцена?

Порой добро отождествляют с непоказом зла. Ссылаются на свойственную зрителю ранимость, на повышенную чувствительность к дурному. Скажем, зачем показывать, как выхолостили прекрасного иноходца? Это грубо. Неэстетично. Жестоко. Ах, его все-таки выхолостили? Тогда нельзя ли показать такое как-нибудь «за кадром», упомянуть в каком-нибудь разговоре, что ли...

Мне пришлось читать одно письмо о фильме «Анна Каренина». Зрителя угнетала, шокировала сцена смерти Фру-Фру. Фильм полностью обесценился, по его мнению, именно из-за того, что знакомые строки Толстого получили экранное (между прочим, абсолютно ненатуралистичное, на мой взгляд) воплощение. Любопытно, что то же самое, во сто крат сильнее изображенное в прозе великим писателем, не терзало чувствительного автора письма...

В «Холстомере» ту же сцену, которую предстоит пережить Гульсары, Лев Толстой обозначил многоточием. И затем прибавил от Холстомера: «На другой день после этого я уже навеки перестал ржать, я стал тем, что я теперь». Не есть ли это искомая щепетильность? Да. Но щепетильность рассказчика, Холстомера, которому неловко, говоря о себе, упоминать о некоторых стеснительных подробностях.

Сам же Лев Николаевич Толстой счел необходимым изобразить даже страшную сцену убийства Холстомера. Более того, он беспощадно проследил физическое исчезновение останков лошади — пиршество воронья и завтрак волченят, судьбу большого черепа и двух мослаков, которые «на лето мужик, собиравший кости... пустил в дело».

Так что же — не читать Толстого? Или читать — не значит видеть?

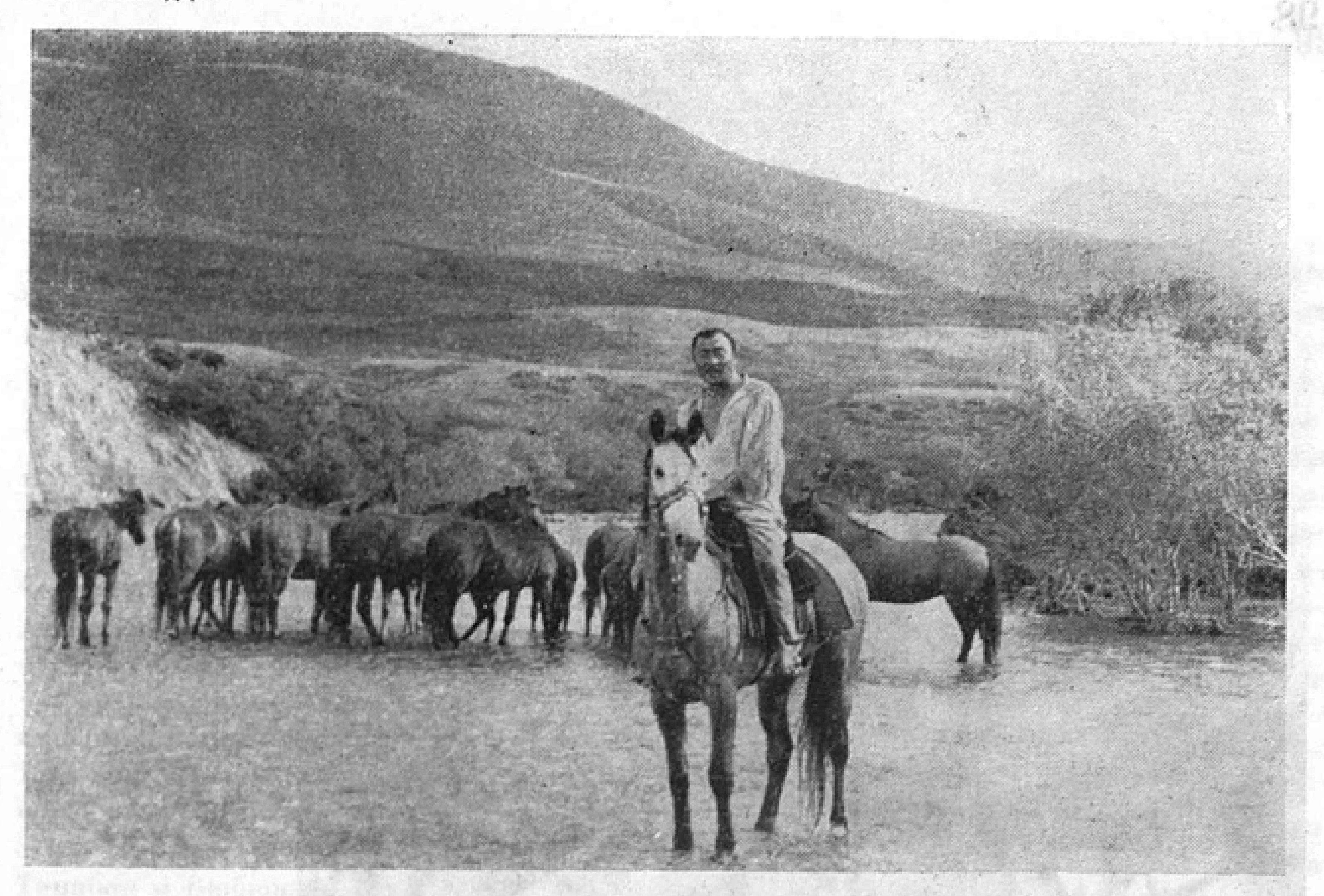
Очевидно, в подобных случаях суть не столько в предмете изображаемого на листе бумаги или на экране, сколько в том, как изображено, с какой целью и нравственной задачей.

...Гульсары вывели из конюшни. Двинулся навстречу ему призрачный далекий табун. А вокруг кричали: «Вали! Держи!» И уже пал на землю конь. И уже его владелец, Джорокул Алданович — весь внимание, любопытство, удовлетворенное тщеславие, — кивнул: можно начинать. И закрутилась земля. Неестественный звон, непрерывный, усиливающийся, заполнил все. Еще бегут перед глазами Гульсары и он сам, красивый, сильный, и ладная гнедая его кобылица. Но нестерпимо вспыхивает и вдруг слепнет солнце. В грозный багряный цвет попадают силуэты лошадей.

В следующий кадр иноходец вбегает уже один. Черно-белый кадр. И белая выскобленная фигура Гульсары. Медленно склоняется на солому голова измученного иноходца. Проплывает в тучах луна ли, солнце ли... И убегает за реку гнедая кобылица.

Урусевский снял эту сцену как реквием загубленной красоте. Снял горько. И снял просветленно — так, чтобы в самом зрителе этой сцены побеждало чувство прекрасного. Желание встать на его защиту. Страшному, жестокому поступку он противопоставил красоту и человечность. И они побеждают — в самом строе картины, в ее звучании, в позиции художника.

...В повести «шел еще долго по жизни Гульсары размашистой прочной иноходью. Печатал копыта по вечерней дороге, как заведенная машина. Из всего прежнего осталась у него лишь одна



страсть к бегу. Все другое уже давно умерло в нем...»

Фильм и рассказывает про «все другое», пытается измерить его человеческую цену. Поэтому совсем близко со сценой выхолащивания оказалась смерть иноходца Гульсары. «Первая часть» повести, минуя «вторую», сомкнулась по законам драматургии с финалом.

●

О чем же фильм Ч. Айтматова и С. Урусевского?

О прекрасном беге иноходца, в котором слились воедино сила, талант, красота? Об этом. Об активном утверждении в жизни прекрасного гармонического начала.

О том, что еще встречаются люди, которым нравится, оскопив иноходца, разъезжать на нем верхом? И об этом. К огорчению любителей «розовых» историй — об этом.

А более всего — о неодолимости красоты, человечности, если они становятся нравственным отношением к миру. О том, как необходимо это отношение каждому из нас. И нашему социалистическому искусству. И нашей жизни.

Красота и добро, человечность и справедливость, жестокость и бессмысленное зло — понятия, которыми «оперирует» эта поэтическая кинолента, не эфемерны и не абстрактны. Они имеют здесь совершенно определенное жизненное содержание. На отношении к ним как бы поверяются вновь общественные принципы жизни.

«История лошади», сложенная людьми, социальна. Если в толстовском «Холстомере» она объяснена биографией самого общества (это и с т о р и я м е р т в ы х, замечал И. Бунин), если в купринском «Изумруде» даже жестокая нелепость расправы над рысаком противоестественно естественна, логична, оправдана природой общественных отношений, то финал истории жеребца Гульсары — резкий диссонанс, противостоящий нашему миропонима-


«Бег иноходца»

нию, убеждениям, морали. Это ненормальность, это ничем не оправдываемое и не смягчаемое зло — персонифицируется ли оно в Джорокуле Алдановиче или в Алдане Джорокуловиче. И в этом, в непримиримой определенности конфликта — положительный заряд картины, четкая идейная позиция ее создателей.

Работая над фильмом, обдумывая его, Урусевский говорил: «Я убежден, что в природе, в жизни нет таких явлений и тем, которые не могли бы быть показаны средствами искусства... Напротив, все, с чем мы сталкиваемся в жизни, должно находить свое выражение в искусстве. Обязательно. Запретных тем нет. Все дело в точке зрения художника. И если он глядит на мир искренне, светло и чисто, если несправедливость вызывает в его душе боль, а все прекрасное — радость, то он и выразит это в своих картинах».

«Бег иноходца» — кинематографическое выражение этой позиции. Вот почему даже за гранью смерти иноходца Урусевский возвращает зрителя к радостным и прекрасным видениям юности Гульсары. Вот почему он завершает «Бег иноходца» не смертью, а именно бегом коня — светлой, летящей нотой. Эти финальные кадры смыкаются с мыслью автора сценария Ч. Айтматова: «Все приходит и все уходит. Но всегда будут бегать по дорогам великие скакуны, всегда будут ходить по земле мужественные, благородные люди. Иначе на свете не бывает...»

●

...Фильм Урусевского дает серьезную основу для размышления о творческом методе художника. О конкретном опыте его реализации. В образный гармонический строй картины временами врываются

диссонансы. Урусевскому не всегда удается слить до конца или хотя бы умиротворить разные кинематографические стихии: слово — актерскую игру — изображение.

А ведь именно к такой слитности, к изобразительному синтезу всех компонентов фильма направлены творческие поиски Урусевского. Именно поиски, потому что еще не все подчинено здесь художнику. Не все обрело ясную стройность претворенного.

Порой слово звучит с экрана лишь информационно или наивно-упрощенно. Ему порой бывает неуютно рядом с изображением. Когда оператор в пластических образах — пейзажах, портретах Танабая и Бюбюжан — выражает драматическую сложность их чувства, четырежды повторяемые «закадровые слова» не усиливают, не прибавляют ничего к тому, что мы видим. За этим частным примером скрываются непреодоленные художником конфликты между литературными и кинематографическими элементами его картины — элементами рассказа и показа.

Порой прекрасные эпизоды (в которых изобразительным решением Урусевский выражает по сути все происходящее, переживаемое и героями, и автором в кадре) соседствуют с бесхитростно «актерскими», весьма элементарными сценами. Порой и операторское мастерство Урусевского словно выходит из режиссерского повиновения — в профессиональном блеске приемов, в демонстрации богатейших выразительных средств кинокамеры ощущается некая разряженность мысли и самого чувства — экспрессия без внутренней импрессии.

Эти неровности картины требуют, естественно, тщательного и специального анализа. Здесь же я замечу, что объясняются они, на мой взгляд, вовсе не холодностью режиссера, не пафосом рационалистичного формотворчества, не возобладанием разума над эмоциями, как склонны усматривать некоторые. «Бег иноходца» — это своеобразная экспериментальная площадка, на которой Урусевский продолжает опыт своего изобразительного кинематографа, на которой он пробивается вперед и оступается, открывает новое, бесспорно интересное и терпит порой неудачи...

●

И последнее. Как все же соотносятся друг с другом фильм и повесть Чингиза Айтматова?

Так, как лирическая поэма может соотноситься с социальным романом. Лирическая поэма, написанная рукой талантливого человека-единомышленника.

Я назвал эту рецензию «...Из «Прощай, Гульсары», потому что фильм взял одну из главных тем повести и, выразив ее, стал самостоятельным произведением. Фильм этот (в своем творческом результате) относится к литературному первоисточнику не как часть, произвольно вырванная, урезанная и равнодушно скомпонованная, но как «избранное». Избранное Сергеем Урусевским. Сохранившее красоту и направленность повести Ч. Айтматова.

Непонятные игры

А. Нуйкин

«Игры взрослых людей».
Игра первая. Сценарий А. Поцюса, И. Рудаса (по мотивам рассказа А. Поцюса). Режиссер И. Рудас. Оператор Д. Печюра. Художники А. Нячюс, Н. Клишюте. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор Л. Стацис. Редактор Г. Кановичюс.
Игра вторая. Сценарий Р. Кашаускаса, А. Кундялиса, П. Яцкявичюса (по мотивам рассказа Р. Кашаускаса). Режиссер А. Кундялис, при участии М. Гедриса. Оператор А. Дигимас. Художники И. Чюплис, Н. Клишюте. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор Л. Стацис. Редактор И. Селезновайте.
Литовская киностудия, 1968.

События в фильме развиваются быстро и драматично. Но событийным его не назовешь. Вне всякого сомнения, фильм этот «осмыслительный», в известном смысле даже... философичный. Глубину и широту обобщений авторы его выражают достаточно современно — через паузы.

Сначала в кадре появляется молодой ксендз. В облачении. С молитвенником в руках. На лице его глубокая задумчивость. Пауза. Ксендз исчезает. На экране мужчина и женщина в постели. Мужчина спит с блаженной улыбкой на лице. Женщина сосредоточенно думает. Пауза.

— Вставай, слышишь?

Пауза.

— Я от тебя ухожу.

Пауза.

— Ты проспишь все, что не успел пропить!

Пауза. Мужчина продолжает блаженно улыбаться. Женщина встает, одевается, задумчиво складывает вещи.

Женщина и ксендз едут на грузовике. Женщина — в кабине.

— Потеряли ксендза,— говорит шофер. Пауза.— Что ни говори, а есть сила, против которой никому не устоять...

— Вы верующий?

— Я говорю о женщинах.

Пауза.

Мужчина, который спал столь блаженно, просыпается. Оглядывает опустевшую комнату. Перед ним записка. Берет, читает: «Ухожу. Не ищи, не вернусь. Лайма». Пауза.

Мужчина выходит во двор. Небритое лицо окаменело. В руках — пустая бутылка. Молча смотрит на нее. На дворе, у дров, лежит топор. Мужчина смотрит на топор. Топор разрастается во весь экран. Пауза.

Не будем томить читателя ожиданием кровавого злодеяния. Оно не произойдет. Хотя небритый мужчина долго (с паузами) будет выбирать в магазине охотничьих принадлежностей ружье и припас. Хотя он будет мрачно расспрашивать встречных, не видели ли они его жену. Хотя он, наконец, встретится один на один с ксендзом. Запал мужчины кончится очень быстро. Ударив один разок ксендза по лицу и пнув его раза два под ребра, он растеряется — что же далее? После соответствующей паузы мужчина начнет упрашивать свалившегося с ног соперника подняться. Это выглядит так:

— Я на все согласен,— говорит мужчина.— Она твоя... Честное слово...

Появляется женщина.

— Похоже, вы уже объяснились?— с явным удовлетворением констатирует она.

Ксендз предлагает компании пообедать. Кафе. И снова паузы. Самые многозначительные. Принесли шампанское — пауза. Ушла женщина — пауза.

Мужчина сидит у пианино. Пауза. Ксендз несет ему бокал с вином.

— Извини... Ну, извини! — просит он. Пауза.

— Ладно... заказывай,— соглашается мужчина. Пауза.

Потом они, поддерживая друг друга, долго будут брести по улице и расспрашивать встречных, не видели ли те «их» жену.

Женщина заходит в комнату. На кровати безмятежно спят оба соперника. Пауза. Женщина медленно собирает вещи и уходит.

Мужчина и ксендз едут на мотоцикле.

— Что будем делать, если не найдем ее?..

— А что будем делать, если найдем?

Долгая пауза. Конец первой игры.

Много дней и ночей пытался я понять, про что эта киноновелла? Но к единому мнению сам с собой, увы, прийти не смог.

Про то, что «все спились»? Про то, что «не тот нынче мужчина пошел» — ни любить, ни ревновать не умеет? Недаром с одинаковым равнодушием героиня относится к своим мужьям. Про некоммуникабельность? Про то, что все на этом свете одиноки и никто окружающими не интересуется? Но и эта идея могла бы приобрести смысл в том случае, если бы мы увидели на экране людей, то есть нечто, имеющее характер, а значит и определенную логику поведения. Если бы у этих людей было что передать друг другу. Если бы они тяготились своим одиночеством.

Но персонажи в новелле демонстративно безлики, а поступки их демонстративно алогичны. Настолько, что даже приходит в голову: может быть, это и есть идея новеллы — в жизни нет ни смысла, ни логики...

Я не случайно не называл героев по именам. Имена в данном случае просто лишние, поскольку авторы явно избегают всякой индивидуализации. Они стремятся к обобщениям, они как бы подчеркивают, что речь идет не о конкретной судьбе конкретных людей, а о судьбе просто женщины, просто мужчины. Отсюда — безликость. Безликость же персонажей, в свою очередь, придает

«События в фильме



развиваются быстро



и драматично»



...Кому отдать предпочтение...






обобщениям еще больший, поистине космический масштаб. Просто женщина перерастает в женщину вообще, всякую женщину... То же и относительно мужчин. В сочетании с алогичностью поведения и паузами это каждому эпизоду придает исключительную «многозначительность».

Злодеем-соблазнителем в фильме избран ксендз, но эта деталь в последующем так нигде и не срабатывает. Так что на его месте вполне мог быть бухгалтер, тракторист, учитель, профсоюзный работник, вообще кто угодно. Рамонас, прочитав записку Лаймы, идет покупать ружье, а мог пойти в магазин сдавать бутылки и при этом сказать какой-нибудь афоризм, вроде:

«Когда женщина любит, она спит с тобой, когда не любит, она оставляет записку...»

Найдя ксендза, Рамонас сначала избивает его, а потом пьет с ним водку. С тем же успехом он мог убить ксендза и, хлебнув из горлышка, сказать что-нибудь «философское», вроде:

«В этом мире не пьют лишь покойники!»

Мог вообще пальцем не тронуть соперника, а, рассмотрев внимательно от подошв до макушки (вот была бы пауза!), спросить: «Ты какой размер обуви носишь?» Услышав же: «Сорок второй», уйти, повторяя грустно: «Я так и знал!..»

Лайма, увидев, как оба мужчины мирно спят в одной кровати, покидает их. Могла не делать этого. Могла лечь к ним третьей, могла пойти заваривать кофе, могла, в конце концов, взять рабочих, внести в комнату мотоцикл и положить его в кровать к своим «мужьям». Это никак не повлияло бы ни на ход событий, ни на их характер, ни на общую идею фильма.

Логичным быть не легко — из миллиарда возможных вариантов нужно выбрать один, соответствующий характерам героев, предлагаемым обстоятельствам, авторской позиции. Алогичным же быть куда проще: бери первое, что в голову придет, чем неожиданнее — тем лучше!

Поначалу может показаться, что фильм этот не заслуживает серьезного обсуждения. Достаточно пересказать содержание нионовеллы, чтобы показать ее абсурдность. Но это не так. Что ни говорите, «Игры взрослых людей» — не продукт бесталанности или неумелости. Это не пресловутая «Черноморочка», не «Нет и да» с их откровенной безвкусицей, схематизмом и штампами. Это, видимо, вполне осознанный художественный эксперимент, отражающий определенную точку зрения на жизнь и искусство.

Выбор сделан...



В таком случае только иронией отделываться не стоит, тут надо поспорить всерьез.

В жизни немало случается семейных неурядиц, вполне достаточно неверных жен, алкоголиков и просто скучных, не способных ни на какое сильное чувство людей.

Упаси бог, я не собираюсь доказывать, что эти события и люди не могут стать объектом искусства. Или что их число в произведении должно соответствовать проценту их в жизни. Неверно, на мой взгляд, было бы и требовать, чтобы художник, показывая недостатки, обязательно указывал «пути их искоренения».

Святое право художника изображать то, что он считает важным и нужным, отстаивать те позиции, которые ему близки и дороги. Единственное, на что он не имеет права,— быть без позиции.

Цель искусства — эстетическое познание мира, то есть выработка отношения к нему, человеческой, социальной оценки его. Цель искусства — раскрывать человеческий, нравственный и эстетический смысл того, что оно берется освещать. Если художник не уловил этого смысла, если он не выработал своего отношения к описываемому, искусство его само теряет смысл. Такого художника не спасут ни богатство технических приемов, ни необычность поворотов сюжета, ни... многозначительные паузы. А сам он в общем-то неизбежно попадает в разряд тех отображателей жизни, над которыми в свое время зло смеялся Лев Толстой: «Идет мужик — опишут мужика, лежит свинья — ее опишут и т. д. Но разве это искусство?..»

Я бы не хотел, чтобы эти рассуждения кто-то понял как призыв к «четким», однозначным решениям. Есть задачи, которые имеют не один ответ. Вовсе не-

И это тоже из «игр взрослых людей»...



обязательно каждого пьяницу выводить на экран только для обличения и поношения, а каждого передовика производства только для возвеличивания. Искусство — не уличная витрина «Не проходите мимо» и не доска почета. Оно всегда искало и будет искать все новые и новые решения сложных жизненных задач, находить в привычном новые грани, новые глубины. Так что очень хорошо, когда в произведении дается неоднозначный ответ на поставленный вопрос. Но очень плохо, если в нем вообще нет никакого ответа. «Игры взрослых людей» представляются мне как раз таким произведением.

Вторая новелла фильма — «вторая игра» — этого впечатления отнюдь не рассеивает. В ней, правда, заметен контур возможного решения темы, даже попытки связать сюжет с характером главного героя. Герой этот, шофер Бронюс, этакий жизнерадостный жеребец. Увидев смазливую девицу в кузове соседней машины, он устраивает бешеную гонку, несется через заборы и кюветы, забирает пассажирку к себе в кабину и достаточно пошлыми приемчиками старается ее соблазнить. По пути он встречает еще двух некогда соблазненных им женщин и одну готовую соблазниться девушку. На ночлеге Бронюс долго ломает голову, кому отдать предпочтение, пока каждая ждет его у расстеленной постели и пышет ненавистью к соперницам.

В конце концов выбор героя падает на дорожную попутчицу. Он везет ее в дом своего отца, заводит на сеновал, но... на женщину вдруг нападает непонятный приступ истерического хохота, и это в самую ответственную минуту охлаждает пыл ловеласа. Бронюс идет в дом, чтобы найти там что-нибудь для ужина, и только тут узнает, что отец его давно умер,

а брошенная когда-то Бронюсом в родной деревне женщина растит его сына. Бронюс впадает в некоторое смущение — может быть, ему все-таки надлежит взять на себя отцовские обязанности?

— Взгляни на себя! — отвечает мать его ребенка, и Бронюс покорно надевает башмаки (он крался босиком в кладовку), а затем удрученно плетется вон. К этому моменту смешливая случайная попутчица уже покинула его сеновал, и он, одинокий, под грустную музыку снова отправляется на своем грузовике в дорогу.

По сюжету, казалось бы, мы встречаем в этой новелле еще один вариант старой темы: легкомысленно гоняешься за радостями в молодости — поплатишься горем и одиночеством в старости. Авторы даже весьма наглядно предупреждают героя о катастрофе: отъехав от отцовского дома, Бронюс сталкивается с последствиями дорожной аварии — разбросаны по земле вещи, обломки мебели...

Однако преподнесенная под занавес с помощью этого нехитрого символа мораль дела не меняет, поскольку в самом строе картины, в характере изображаемых событий трудно уловить позицию авторов, понять их отношение к герою и всему, что связано с ним, с его судьбой.

Снова оговариваюсь, я не призываю рисовать портреты действующих лиц только одной краской — либо черной, либо розовой. В человеке могут уживаться доброе и злое, прекрасное и отвратительное. Но, видимо, смысл художественного исследования в том и должен состоять, чтобы внутри этого сложного составного увидеть и оценить, не смешивая их, злое и доброе, прекрасное и безобразное. У Бронюса же в фильме все грани стерты, так что трудно понять, столкнувшись в нем с пошлостью и полнейшим бессердечием, какова же позиция авторов — осуждают они эти черты или сочувствуют им, оправдывают их?

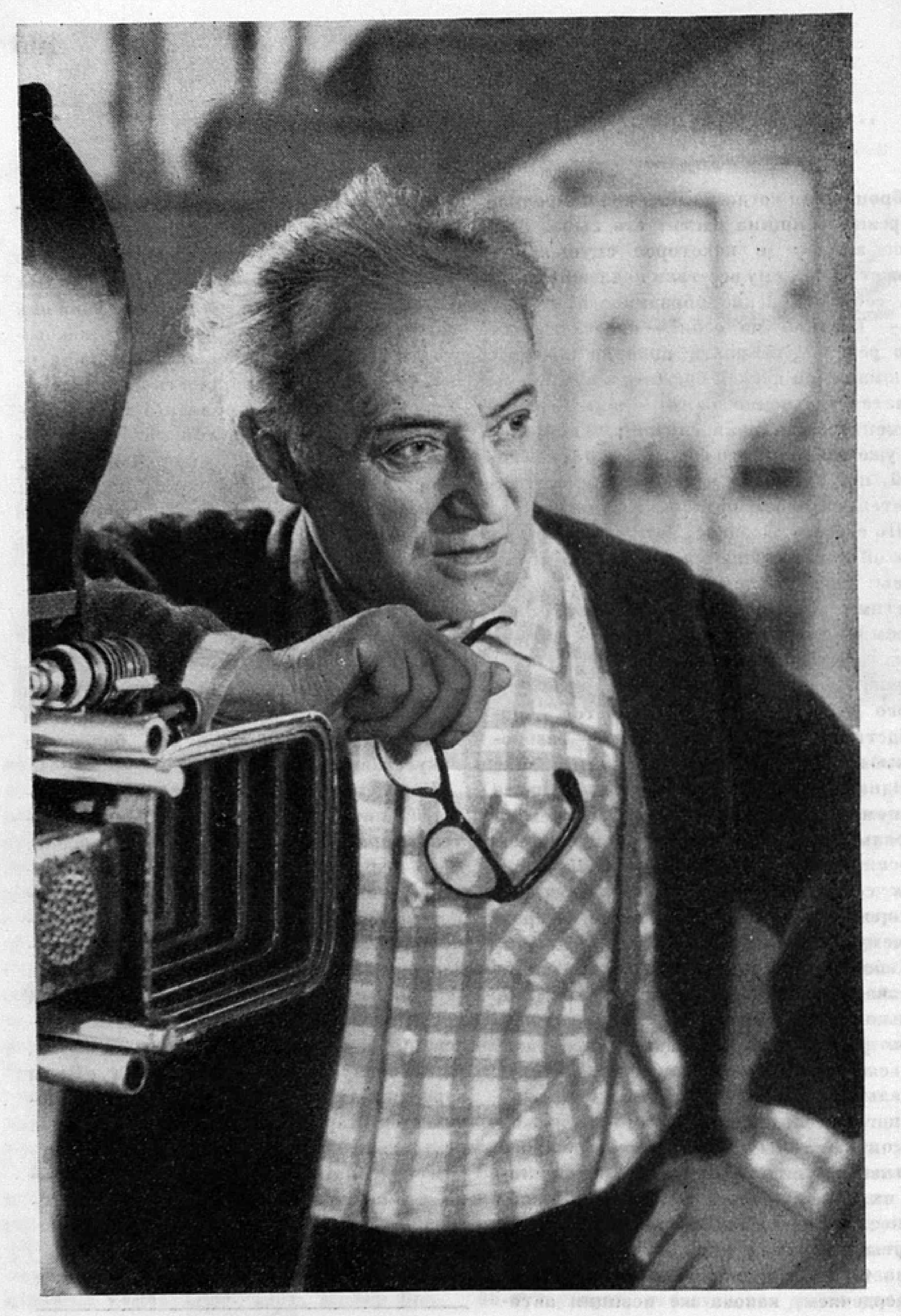
Гуманизм в искусстве не есть стирание грани между добром и злом, прекрасным и безобразным, белым и черным. Художник может почему-либо не ненавидеть какого-то человека, живущего пошло и разобщенно, но сами по себе пошлость и разобщенность ненавидеть он обязан. Иначе из обличителя пошлости и мещанства он обратится в их союзника и пропагандиста. С фильмом «Игры взрослых людей», к сожалению, именно это и произошло.

«Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало», — говорим мы порой, но знаем, что это не так. Игры не всегда бывают невинными.

За взрослыми тем более стоит приглядывать, когда они предаются игре. Мириться с «играми» вроде тех, что были описаны выше, — позиция, неприемлемая для искусства вообще, а тем более для искусства нашего общества.

Коллектив Литовской студии, создавшей такие картины, как «Никто не хотел умирать» или «Лестница в небо», с их глубиной социально-психологического анализа, остротой и напряженностью драматических конфликтов, полнотой человеческих характеров и гражданской заостренностью, зарекомендовал себя как ищущий, серьезный творческий коллектив. Нет сомнения, что такой коллектив не может не понять, что путь, по которому шли авторы фильма «Игры взрослых людей», бесплоден, что тут начинается вторжение в сферу, мертвую для искусства.

Немудрено, что от таких «игр» грустно становится. Грустно и как-то тревожно.



Ф. Эрмлер (1898—1967)

Традиции, уходящие в завтра

Художник-коммунист Фридрих Эрмлер

На «Ленфильме» вспоминают, как Фридрих Маркович Эрмлер однажды сказал тихо и просто высокие и обязывающие слова: «У меня две даты рождения: 1898 — год появления на свет, 1919 — год вступления в партию большевиков».

Когда в 1923 году Эрмлер пришел в кинематограф, он имел за плечами не просто жизненный, а именно революционный опыт. Опыт борьбы за Советскую власть с оружием в руках. Он пришел в искусство как политический деятель и борец. И искусство для него стало полем революционной деятельности и политической борьбы.

Его первые фильмы «Катька — Бумажный ранет» (совместно с Э. Иогансоном), «Дом в сугробах», «Парижский сапожник» были отмечены поисками своего героя, открытием собственной темы. Они рассказывали о людях внешне обыкновенных, замкнутых в своих чувствах и ощущениях, но неизбежно вовлекаемых в общее движение за обновление мира, за раскрепощение человеческого сознания. В «Обломке империи» художник с удивительной для своего времени последовательностью уже измерял гуманистический потенциал социалистической революции.

В картинах 30 — 40-х годов «Встречный» (поставленной совместно с С. Юткевичем), «Крестьяне», «Великий гражданин», «Она защищает Родину», «Великий перелом» Эрмлер запечатлел важнейшие этапы истории нашего государства. Герои картин Эрмлера решали проблемы индустриализации, искали новые пути подъема сельского хозяйства, вместе с другими коммунистами боролись с антипартийными группировками, в годы войны защищали свое отечество.

Эрмлер никогда не делил искусство на политику и эстетику. Недаром *как художник* он был награжден боевыми орденами и медалями. Эрмлер никогда не делил искусство на историческое и современное. Тому подтверждение — его последняя картина «Перед судом истории».

Способность органично соединять в своем искусстве познание и деяние, столь характерная для Эрмлера, была не только его личной чертой. Она была присуща всему его поколению. И все-таки именно у Эрмлера умение жить политическими проблемами века как своими личными проблемами выразилось с особенной силой и внутренней гармоничностью.

Об этом его умении прежде всего мы и хотим сегодня напомнить нашим читателям. Мы хотим воскресить образ художника, чье творчество всегда было внутренне целостным, целеустремленным, партийным.

Вниманию читателей мы предлагаем опыт портрета, созданный коллективными усилиями людей, близко знавших Эрмлера, друживших и сотрудничавших с ним: кинорежиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга, публициста Ю. Жукова, драматургов М. Блеймана и Н. Коварского, актера Ф. Никитина. Здесь же читатель найдет публикацию статьи Ф. Эрмлера, которая может рассматриваться как своего рода опыт (к сожалению, незавершенный) автопортрета.

Слово о друге

Г. Козинцев

Настоящий художник всегда как человек больше того, что ему удалось осуществить в искусстве, даже если он и сделал много. Так мне представляется, что больше своих фильмов был С. М. Эйзенштейн. И так же мне кажется, что несмотря на те прекрасные картины, которые он поставил, Ф. Эрмлер был больше своих фильмов. Не подстереги его болезнь, он, видимо, сделал бы еще много замечательных вещей.

Что, в первую очередь, поразило меня, когда я познакомился с Эрмлером? Он ко всем — без исключения — обращался на «ты». Нельзя сказать что мы — первое поколение «Ленфильма» — были так уж изысканно воспитаны и так уж вежливо обращались друг с другом. Нет, этого не было. Однако человек, который никому не мог сказать «вы», потому что всякий человек был для Эрмлера товарищем, невольно обращал на себя внимание.

Я написал книгу «Глубокий экран», там есть глава о нашей первой встрече. Я ее показал Эрмлеру, он мне сказал: «Вот ты пишешь, что я был учеником провизора в аптеке в Режице, но каким я был учеником? Я был не учеником провизора, а мальчиком на побегушках».

И вот мальчик на побегушках — я не знаю точно, сколько времени прошло — два года или три? — ставит свой первый фильм. В кино пришел человек, не только не имевший ничего общего с культурой, но и мало читавший, даже плохо знавший язык, но выдвинутый тем светлым, что было в революции, переполненный новыми чувствами. Эрмлер той поры... В нем одном, казалось, был весь молодой задор, вся особенность нового века. В кожаной куртке, с длинными волосами, он был всегда первым, в любом начинании. В спорах — защитник всего, что только было нового, страстный противник всего, что только было старого в искусстве. Человек, ни одной секунды не колебавшийся в выборе, бросавшийся в любой эксперимент. Смелый искатель, пробовавший

Из выступления на вечере памяти Ф. Эрмлера.

Ф. Эрмлер

Как я стал режиссером

Предлагаемая статья Ф. М. Эрмлера не имеет строго определенной темы и не является ни автобиографией, ни воспоминаниями, ни самоанализом, хотя содержит в себе отчасти и то, и другое, и третье. Вместе с тем, у нее есть своя определенность: это свободный разговор художника о времени и о себе. Точнее, о себе — во времени.

Разговор посвящен ранней поре творчества, периоду становления мастера и художника. И все-таки в этой статье есть нечто, выходящее за хронологические рамки: раннее и прошлое обозревается мастером с высоты уже осуществленного, с позиции в основном завершенного пути. Фридрих Маркович не скрывает этой итоговости и даже говорит о ней прямо. Свой разговор он ведет с откровенностью, самокритичностью мастера, знающего, что все, что им сделано, уже сделано, и сделанное не пройдет бесследно.

Как и когда возникла эта статья? Она сложилась из ряда наших с Фридрихом Марковичем бесед, которые состоялись вскоре после завершения им картины «Перед судом истории». Статья представляет собой литературную запись этих бесед. Незадолго перед своей кончиной, уже тяжело больной, Фридрих Маркович придирчиво прочитал эту запись и, в основном согласившись с ней, внес свои коррективы.

Этот вариант статьи отредактирован в строгом соответствии с пожеланиями автора.

А. Михайлова

все новые и новые темы, жанры, формы. Первый его фильм — «Скарлатина». Сейчас его забыли. И, наверное, забыли справедливо. Но тогда, это надо помнить, очень трудно было получить работу. Теперь возле каждого молодого режиссера обычно есть кто-то из его педагогов, ему помогают, пробивают дорогу, оберегают, поддерживают. В наше время этого не было — мы начинали в атмосфере абсолютно, так сказать, неклассического дореволюционного кинонаследства купцов, и учиться там было нечему. Была коммерческая кинематография, и хотя не было прямой власти кассы, но была «эстетика» коммерческой кинематографии. С ней шла борьба. Получить фильм Эрмлеру было трудно, и он пристроился к Ленинградскому горздравотделу. Здравотдел решил поставить фильм о скарлатине. И вот Эрмлер, который был участником маленькой мастерской КЭМ (Киноэкспериментальная мастерская), взял этот заказ. Ему объяснили, что горздравотдел заинтересован в том, чтобы в понятной и ясной форме показать на экране, как опасны бациллоносители, как необходима изоляция больного и как нужны средства профилактики. Ему все это старательно объяснили. Но на свое горе в здравотделе подсказали Эрмлеру и такую мысль: «Покажите еще в вашей картине, что нужно обращаться к врачу, а не доверять знахарям и бабьим толкам». Тут здравотдел и погиб. Все остальное показалось Эрмлеру не интересным, а вот бабьи толки и знахари — интересным. На экране он и попробовал прежде всего снять, что такое толки знахарей о скарлатине. В манере ранних 20-х годов (все увлекались цирком) были экранизированы рассказы знахарей: вот едет похоронная процессия, везут гроб, вдруг гроб перекидывается, выскакивает покойник, поп, который идет сзади с крестом, в ужасе крутит сальто-мортале. Так примерно была изображена борьба со скарлатиной. Когда картину эту показывали здравотделу, то где-то на середине просмотра фильм был уже запрещен. Здравотдел был, конечно, совершенно прав. Что произош-

---

Каким образом я пришел в искусство? Не знаю. Может быть, именно потому, что в детстве я не знал, что такое искусство. Все мои художественные впечатления тогда исчерпывались музыкой духового оркестра местной пожарной команды. В театре не бывал, что такое поэзия — понятия не имел, и, когда однажды увидел в книге неровно набранные строки, стал расспрашивать, что это такое. Кто-то объяснил, что это стихотворная строфа. Но в детство мое довольно прочно вошел кинематограф. В нашем городке Режице был единственный кинотеатр под названием «Диана». Вот туда я и устремился. Семья моя была бедной, денег не было, и попасть в кино было трудно. Один мой товарищ меня надоумил, и мы, как только темнело, забирались на крышу и через просверленные в ней дырочки смотрели на экран. На меня кинематограф произвел огромное впечатление.

Парнем я был малограмотным — читал-то я много, а вот писал с трудом. И все-таки первое, что я сделал, был сценарий. Я писал его в аптекарском складе, где я работал старшим мальчиком, там же вместе с моим товарищем Крипкиным (впоследствии он тоже стал кинематографистом) мы разыгрывали записанные сценки. Был у меня сценарий «Лучше смерть, чем позор», где герой должен был кончать жизнь самоубийством. На складе стоял огромный ларь с льняным семенем, и я знал, что в этом семени можно утонуть. Поэтому я забрался на лестницу и нырнул в ларь ласточкой. Конечно, я чуть не задохся — поднялся шум, и меня с трудом вытащили за ноги. И еще раз я сильно пострадал из-за любви к кинематографу: нас все-таки поймали на крыше и жестоко избили.

С детских лет затаилась у меня мечта стать киноартистом. В году 15-м удалось мне убе-

ло? Простая вещь. Здравотдел был заинтересован, чтобы показали скарлатину, Эрмлера же интересовала кинематография, а он, как каждый из нас тогда, еще не переболел корью.

Тем не менее мне кажется, что Ленинградскому горздравотделу можно высказать высочайшую признательность за то, что с его помощью Эрмлер начал работать в кинематографе. Из диких экспериментов, из этих странных опытов рождалось большое искусство. И хотя мы рассказываем в шутливом тоне об этих маленьких картинках, в которых, несмотря на их нелепость жил дух своеобразной агитки, связанный с плакатами РОСТА и агитпредставлениями на грузовиках, не надо забывать, что вместе с ними рождалась новое молодое искусство.

Но это был очень короткий срок, вскоре же внимание Эрмлера занял человек. В тот период, когда советская кинематография делала изумительные картины, полные движения огромных революционных толп, стремилась к патетике, масштабу революционных событий, Эрмлер ставил фильмы, где на экране уверенно занял место простой, будничный человек. И «Катька — Бумажный ранет», и «Дом в сугробах», и «Парижский сапожник», где Ф. М. Никитин был особенно хорош, были картинами, в которых, если хотите, величайшая традиция русской литературы XIX века — внимание к обыденному человеку, любовь к человеку, пристальный интерес к его внутренней жизни. С этим Эрмлер входил в кинематографию. Вчерашний мальчик на побегушках в аптеке в Режице с огромным упорством овладевал культурой. Я помню, как Эрмлер того периода говорил о Достоевском, как он увлекался литературой, как он непрерывно учился, считая, что он знает ничтожно мало. Мне хотелось бы рассказать о факте биографии Эрмлера совершенно поразительном. Когда им уже были поставлены отличные картины (некоторые из них имели мировую известность), Эрмлер вдруг ушел из кинематографии. Я помню, однажды он мне сказал: «Знаешь, мне пора кончать быть режиссером, так я больше работать

дить своего хозяина отправить меня в Москву за фотопластинками — меня тянуло туда, где снимали картины. Я знал уже про Ханжонкова, Ермольева. В Москве я первым делом спросил у городового, где снимают картины. Говорил я с акцентом, не то латышским, не то еврейским, и городовой потребовал у меня паспорт. Паспорта у меня, конечно, не было. Взял он меня за ухо, привел на вокзал и сказал, что если сегодня же не уеду обратно — буду арестован. Так закончилась моя первая попытка стать киноактером.

Дальше жизнь складывалась как у всех — война, армия. Вскоре я дезертировал и — в Петроград. Здесь был только что создан комитет «Руссолдатфильм». Я пытался туда проникнуть, но был пойман и как дезертир направлен в Красное Село в 171-й пехотный полк. Это было близко от Петрограда, и я частенько туда ездил. В Инженерном замке жила моя приятельница, и как раз на 25 октября у нас было назначено свидание. Рано утром я приехал в город, но в Инженерный замок не пустили. Солдат-часовой кипятился, я тоже, тем более что ничего не мог понять. А к полудню я уже разобрался, что к чему. По крайней мере, мне так казалось.

Я смутно представлял себе разницу между большевиками и меньшевиками, но для меня было достаточно того, что большевики против буржуев — и я уже считал себя большевиком. Вечером вернулся в часть и мог рассказать о том, что творилось в городе.

Наблюдения мои были, конечно, сумбурными, и память отбирала не столько важное, сколько впечатляющее. Например, особенно запомнился эпизод самосуда на Аничковом мосту: разъяренные люди сбрасывали в Фонтанку офицера. Позже я полностью воспроизвел эту сцену в своей первой картине «Дети бури».

не могу». И он пошел учиться в Коммунистическую академию, хотя был режиссером признанным.

Но требовательность Эрмлера к себе не знала границ.

Теперь по поводу «маленького» человека. Я убежден в том, что только благодаря проявившемуся в его первых фильмах вниманию к человеку внешне неприметному Эрмлер смог потом поставить «Великого гражданина».

В конце своего жизненного пути Эрмлер — один из признанных режиссеров художественной кинематографии, прекрасно работавший с актером, вдруг, по сути дела, почти ушел из художественной кинематографии. Он поставил для телевидения документальную картину «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну», а затем снял, на мой взгляд, серьезный фильм «Перед судом истории».

Такой момент неминуемо наступает в жизни художника, когда все придуманное начинает казаться недостаточным, и является необходимость иметь дело с подлинным материалом.

То, что Эрмлер смог сделать в своем фильме «Перед судом истории», опередило картины этого рода; их сейчас много ставится у нас и за рубежом. Но в этом его фильме была крупная ошибка. Разговор с Шульгиным должен был вести не актер в роли историка, а сам Ф. М. Эрмлер. Он сам, с его биографией, судьбой, которая вместила в себя столько сложного,— вот духовный мир, который должен был столкнуться с духовным миром Шульгина.

И все же это произошло! Эрмлер одухотворил этот фильм. Так, в нем есть, с моей точки зрения, два сильных эпизода, особенно когда Шульгин приходит в Таврический дворец и сцена в вагоне, где происходило отречение Николая Второго.

Эти сцены Фридрих поставил перед тем как лечь в больницу. Наш товарищ, наш друг, тот, кто с нами создавал «Ленфильм», покинул «Ленфильм» с поднятой головой, полный творческих сил, не сдавшийся болезни. Таким мы его и запомним.

С 1918 по 1920 год я работал в Реввоенкомате республики. К этому времени я уже лучше разбирался в делах политических и был занят важным делом — закордонной разведкой. Парень я был сильный, смелый и разбитной. Достаточно сказать, что больше 20 раз я переходил линию фронта. Ходил главным образом в Латвию, оккупированную немцами. Занятие это мне нравилось: я сознавал важность своей миссии, которая окрашивала мои чувства в романтические тона и при известном воображении позволяла смотреть на себя со стороны, как на героя экрана. Вскоре мне было предложено вступить в партию. С чувством большой гордости я подал свое заявление и ушел на задание. Когда я вернулся обратно в декабре 1919 года, то был принят в члены Витебской военной фракции коммунистов-большевиков. Билет мне на руки не дали, так как мне было не положено его носить по роду моей работы, и он остался лежать в сейфе военкомата.

В 1920 году я был командирован на работу в ВЧК, в особый отдел 48-й стрелковой дивизии. Было не до кино: шла гражданская война. Я работал сначала в разведке, потом в ГПУ. В ту пору нам, молодым, жить было просто и ясно, нас вело само время. В первые дни революции казалось — вот возьмем власть и заживем, жизнь пойдет легко. Потом встала другая задача — уничтожить белых, а там все будет прекрасно.

В 1921 году 48-я дивизия была переведена в Самару, где нам довелось работать в тяжелое время — в Поволжье был голод. В Самаре я впервые в жизни попал в оперный театр. Когда заиграл оркестр, со мной произошло что-то странное. Стыдно признаться, но я заплакал. С тех пор «Демон» А. Рубинштейна стал для меня особым воспомина-

Битвы Фридриха Эрмлера

Ю. Жуков

Фридрих Эрмлер никогда не выбирал удобных, избитых дорог в жизни, «чтобы протоптанней и легше».

Ни тогда, когда он в глухую тревожную осень девятнадцатого года подал заявление о вступлении в Российскую коммунистическую партию (большевиков).

Ни тогда, когда стал чекистом и пристегнул к поясу маузер.

Ни тогда, когда из Чека пришел в искусство и стал одним из первых режиссеров юного советского кинематографа.

Обо всех этих фактах люди будут еще долго вспоминать, вновь и вновь пересматривать его поразительные, не стареющие, полные воинствующей партийности ленты.

Этот человек сражался за партию и за Советскую власть всю жизнь, каждый его фильм был политической битвой. «Обломок империи» был битвой против старого мира и против ужасов войны, на которые царизм обрекал народы. «Встречный», поставленный Эрмлером вместе с Юткевичем, был битвой за индустриализацию молодой Советской державы. «Крестьяне» — битвой за коллективизацию. «Великий гражданин» — битвой с троцкизмом. «Великий перелом» — битвой с фашизмом.

И так — до самого конца. До самой своей последней киноленты, когда уже тяжело больной, напрягающий свои последние силы, Эрмлер вызвал на суд истории последнего из могикан Российской империи — Шульгина, чтобы напомнить идущим нам на смену поколениям о том, о чем забывать нельзя. И этот фильм был типично эрмлеровским фильмом, то есть он снова был политической битвой — весьма злободневным предупреждением тем, кто где-то там, за рубежом, все еще питает иллюзии, будто магический эликсир антикоммунизма способен усыпить мир и заставить его проснуться в прошлом веке...

Мы познакомились с Фридрихом ранней весной 1940 года в санатории «Барвиха». Случилось так, что в ту весну там собралось на отдыхе много интересных людей, и целыми днями шли страстные, увлекательные разговоры о жизни, об искусстве, о международных делах и нашей повседневности. Писатель Федор Гладков и только что закончивший свой легендарный дрейф

нием. Я заболел оперой. Если была возможность, я приходил на репетиции, о спектаклях и говорить нечего.

Опера была увлечением. Я просто ничего другого не видел, и она произвела на меня впечатление чуда. Что касается моих отношений с литературой, то в Красном Селе я совершенно случайно прочитал «Анну Каренину». Я был ошеломлен и стал просить другие книги Толстого. Мне дали «Крейцерову сонату». Читал я ее, читал — и потом пустил на раскурку, ничего там не понял: мура собачья! Что я знал до этого? До повзросления это были пятикопеечные выпуски «Шерлока Холмса», «Пещера Лихтвейса», «Тайны города Берлина» и ничего другого. Но начиная с 1923 года мне стало необходимо заняться самообразованием вплотную, и эта необходимость была связана с кино.

Мечта о кино опять стала терзать меня с новой силой. Я достал старую визитку, брюки в полоску, твердые крахмальные воротнички и тешил себя тем, что играл «под Рунича». Мне казалось, что я на него чем-то похож.

Наконец, удалось перевестись в Петроград, и я тотчас же подал заявление в Институт экранного искусства. Меня не смущало то обстоятельство, что школы я не кончал и аттестата зрелости у меня не было. Я написал свой послужной список, образование показал «среднее», подписал у нотариуса, заплатив за это два рубля. Документ был готов. Да простится мне грех сей. Это был 1923 год! На свой первый экзамен я пришел в полном порядке: в длинной до колен толстовке, в шевровых сапогах, сбоку — маузер. Спрашивали мало. Зачислили. Видимо, я произвел впечатление — не знаниями, конечно, их просто не было. Вероятнее всего, своим комиссарским видом. К тому же я был одним

на ледоколе «Седов» полярный капитан Бадигин, семидесятипятилетний ветеран сцены Пров Садовский и подходивший к шестому десятку Иван Москвин, которого тем не менее Пров Михайлович покровительственно звал Ваней, Качалов и Корчагина-Александровская. Иногда на огонек забредал живший по соседству Алексей Толстой. Приезжал знаменитый в те времена полярный летчик Чухновский. Было о чем поговорить, поспорить — время надвигалось грозное, в воздухе пахло войной...

По вечерам мы смотрели новые фильмы. Я не позавидовал бы их постановщикам, если бы они присутствовали в зале,— аудитория была весьма требовательная. В своем дневнике той поры я читаю записи:

«14 марта. Вчера вечером смотрели «Высокую награду». Будь здесь режиссер, ему пришлось бы трудновато. Скажем, шпион на экране, воруя чертежи, закуривает папиросу. И сразу — звучная реплика Эрмлера: «Дурак шпион! Разве так работают?» Красивая девушка, выдавшая своего возлюбленного шпиона представителям НКВД, влюбляется в разоблачившего его агента. Начальник говорит о высокой награде — доверии народа к работникам Народного Комиссариата внутренних дел. Потом уходит, оставляя их вдвоем. И опять резкая реплика: «Вот сейчас и начнется награда». Девушка садится к роялю и поет песню о контрразведчиках. Эрмлер вопит: «Надо же быть таким пошляком — экая концовка!» По небу плывут самолеты. Это — всё. Эрмлер тяжко вздыхает. Кое-кто пытается защитить постановщика. Вспыхивает спор...»

Эрмлер был болен — у него болела печень, и он все время ходил с грелкой. По справедливости, ему полагался бы отдых и полный покой. Ведь совсем недавно он закончил свою очередную острейшую политическую битву — ломая многие препоны, снял и показал фильм «Великий гражданин». Времена были трудные, и многие весьма ответственные инстанции подозрительно относились к его замыслу: а нужно ли показывать борьбу с троцкистами, а не будет ли это способствовать популяризации врагов? Один ответственный деятель

из первых коммунистов в институте. Это тоже сыграло свою роль.

Очень скоро мне стало ясно, что в институте необходимы перемены, весь его дореволюционный уклад требовал моего немедленного вмешательства, но для этого нужно было занять в институте какое-то положение. Я пришел в исполнительное бюро студенчества и представился:

— Эрмлер, студент первого курса. Я должен быть членом этого бюро.

— Почему должны? — спросил меня молодой человек.— Для этого надо быть избранным.

Я вынул браунинг, положил его на стол и сказал:

— Он меня выбрал.

Молодой человек выдвинул ящик стола, достал оттуда такой же браунинг:

— У меня тоже есть да к тому же я избран.

Мы рассмеялись. С тех пор и до конца дней его продолжалась дружба. Молодой человек был Сергеем Васильевым.

Вскоре я стал секретарем комобъединения, иначе говоря, секретарем партийной ячейки.

В 1924 году группой молодежи была создана КЭМ — киноэкспериментальная мастерская.

Мы ставили перед собой весьма решительные задачи:

а) прикрыть институт — рассадник контрреволюционных идей;

б) готовить актеров кино, а не драматических;

в) работать только современную тему.

Все это и еще многое другое было записано в нашем уставе и манифесте. Мастерскую возглавил «Совстармас» — совет старших мастеров, в который вошли Г. Александров, художник Н. Сверчков, будущий киноартист П. Кириллов и я.

В анкету приема по моему настоянию был внесен спе-

той поры даже позволил себе сказать: «Этот сценарий учит, как убивать вождей. Только гнилая душа Эрмлера могла его создать». Кое-кто грозил Фридриху исключением из партии. Но он продолжал бороться за свою идею. И настоял-таки на своем.

И вот теперь, прогуливаясь по дорожкам Барвихи, беседуя с интересными людьми, отдыхавшими там, и профессионально приглядываясь к ним, он уже раздумывал об очередном фильме — его влекла новая тема. «Хочется рассказать вот о чем,— говорил он мне,—дурак иногда опаснее врага, человек с партбилетом в кармане, но без партийной души — опасный человек».

Героем этого фильма снова должен был стать воплощавший честь и совесть партии «великий гражданин» Шахов.

— Но ведь Шахов уже убит! — наивно заметил кто-то, когда Эрмлер рассказал о своем новом замысле.

— Ну и что же? — возразил, улыбаясь, Фридрих.— Действие нового фильма будет происходить за полгода до событий, показанных в «Великом гражданине». Вспомните, как у Бальзака герои кочевали из романа в роман. А почему бы не сделать так же в кинематографе?..

Особенно внимательно Эрмлер приглядывался тогда к капитану Бадигину — режиссера интересовала проблема героизма, его природа. Он подробнейшим образом расспрашивал Бадигина, как вели себя люди на «Седове» во время трудного полярного дрейфа, как они жили два с половиной года во льдах.

Бадигин честно говорил, что было очень трудно, особенно первые семь-восемь месяцев. Потом люди малость обжились в тех страшных условиях, свыклись с ними и достойно завершили дрейф.

И тогда Эрмлер задал вопрос, а смог ли бы Бадигин через два месяца вновь пойти на такое дело. И тот снова честно отвечал, что «эти вещи можно делать раз в жизни». Эрмлер задумчиво говорил: «Да, по крайней мере до конца дней будет, что вспоминать,— знаешь, что в жизни совершил что-то важное. Не то, что мы».

— А ваша борьба в кино? — возразил вдруг Бадигин.— Ну хотя бы ваша борьба за «Великого гражданина»?

циальный вопрос: «Как вы реагируете на уличную драку?», и если отвечали: «Никак», я настаивал на том, чтобы такого нетемпераментного человека в КЭМ не принимали. Основной лозунг мастерской гласил: «Никаких переживаний, никаких перевоплощений». Все должно быть основано на умении, на мастерстве. Актер должен знать свое ремесло, как знает его столяр или сапожник. Разбуди его ночью, скажи: «Надо» — и он должен суметь сделать все. Отсюда — «Долой Станиславского, да здравствует Мейерхольд!» Ни того, ни другово я, разумеется, не знал, но Станиславский — барин, а Мейерхольд—свой парень, коммунист, и это решало все симпатии.

Но уже ставя свою вторую картину — «Катька — Бумажный ранет», .., не читая Станиславского, не понимая того, что он сделал для искусства, инстинктивно следовал за ним.

Федор Никитин, игравший Вадьку-интеллигента, оделся в невообразимый босяцкий костюм и пошел на улицу с протянутой шляпой. И когда какая-то старушка бросила ему монетку, я был счастлив. Жизнь и декларация явно расходились. Я кричал: «Долой Станиславского!» — и с завязанными глазами шел по его следу.

В КЭМ преподавали Г. Александров (актерское мастерство), П. Кириллов (выразительность), Б. Федоров (биомеханику), Г. Кякшт (акробатику), художник Н. Сверчков (кинокомпоновку), Ю. Уманец (бокс).

Г. Александров был интересным человеком, хотя я постоянно испытывал двойственное отношение к нему. Внук бывшего хозяина «Аквариума», он был образованным и знающим да к тому же убежденным мейерхольдовцем. Мой чекистский нюх подсказывал мне, что это человек чужой, а так

Эрмлер вспыхнул и резко отмахнулся:

— Ну, это вы не сравнивайте...

К сожалению, Эрмлеру так и не удалось поставить фильм о поединке мужественного человека с трусами и перестраховщиками — второй фильм с участием Шахова, не те были времена. Вскоре грянула война. Работая над фильмами «Она защищала Родину» и «Великий перелом», он, вероятно, не раз возвращался мысленно к разговорам о природе героизма, которые вел в последнюю предвоенную весну в Барвихе.

А шесть с половиной лет спустя мы снова встретились с Фридрихом на сей раз в несколько необычной обстановке: в кулуарах раззолоченного Люксембургского дворца в Париже, где шла международная конференция.

Эрмлер незадолго до этого побывал на кинофестивале в Канне, где блестяще прошел его фильм, был окрылен успехом, но и теперь не думал о какой-либо передышке: с места в карьер он бросался в новую битву — ему хотелось поставить фильм о советских дипломатах, продолжавших борьбу наших военных героев, уже показанных им на экране. И вот, расхаживая по залам Люксембургского дворца, Фридрих жадно приглядывался к мельчайшим деталям, которые могли ему пригодиться для сценария, расспрашивал о ходе переговоров, о работе дипломатов, об их жизни...

Вот какой это был человек — поразительный, удивительно неутомимый и настойчивый, принципиальный и упорный в защите своих принципов. Когда вспоминаешь о многих и многих его творческих идеях, которые так и остались неосуществленными, становится горько и обидно: как много безвозвратно утеряно нашим искусством. Эрмлер мог бы создать в несколько раз больше того, что он создал. Каждый его фильм был буквально выстрадан — этот человек терпеть не мог бездумности кинематографических поделок, холодного ремесленничества. Он брался за самые важные и злободневные темы, которые диктовало ему горячее сердце коммуниста, и был готов своротить горы ради того, чтобы претворить их в живые, трепетные произведения искусства.

как он много и хорошо говорил, то я и глядел ему в рот. Впоследствии выяснилось, что Александров был одним из петербургских масонов.

Свою деятельность в мастерской я совмещал с учебой в институте и еще с одной должностью — я был секретарем научно-художественного совета киностудии «Севзапкино».

Как-то Петроградский горздравотдел обратился на студию с просьбой сделать картину о борьбе со скарлатиной. Я ухватился за эту идею, полагая, что для мастерской это будет отличная практика.

Правдами и неправдами мне удалось уговорить студию дать нам эту работу. Сценарий был совершенно бредовый. Делился он на две половины — одна сугубо медицинская, другая — комментарий с сюжетом. Второй половиной мы занимались с особым интересом. Был придуман сюжетный ход: в деревне заболел скарлатиной ребенок, мать обезумела от горя, не знает, что делать. Как раз в это время ей встретился бродячий монах, который посоветовал идти к Чурикову. Был после революции в Петрограде такой старец, который, по слухам, творил чудеса. Женщина вначале не верит, и монах принимается ей рассказывать случаи, которым якобы был свидетелем. Умерла одна девочка. Во время похоронного шествия на Невском мать этой девочки увидела Чурикова, упала ему в ноги. Старец осенил гроб крестным знамением, и вдруг двойным сальто выскочила из гроба покойница. Женщина этим рассказам монаха все еще не верит. Тогда он приводит ей совсем страшный случай, когда монах, не веривший в чудесную силу Чурикова, забеременел и родил ребенка. Все это мы снимали.

Яша Гудкин играл несчастного беременного монаха.

Нетрудно представить, как мы выглядели перед нашими

О главном в нашей жизни

Л. Трауберг

В 1924 году на двести слушателей Ленинградского института экранного искусства приходилось: комсомольцев — один, коммунистов — один (см. газету «Кинонеделя», № 29).

На вечере института слушателями была между прочим продемонстрирована следующая мимодрама (был такой термин!): молодой пшют обманул прекрасную цветочницу, она топится в реке.

Председатель комячейки, состоявшей из него одного, боролся не только с пшютами, но и с самим собой; поступая в институт, он снялся во фраке, с цветком в петлице. В институте он — опять же в единственном числе — выпускал стенгазету, где призывал к отображению образа революционера в советском кино. Образ революционера трактовался некоторыми весьма выразительно: рука — на древке, глаза — вперед, к небу, одежда — блуза или папаха. В такой папахе в фильме «Красные партизаны» (режиссер В. Висковский) единственный коммунист ГИЭИ Фридрих Эрмлер и был запечатлен.

Но уже в 1929 году Фридрих Эрмлер снял свой поразительный фильм «Обломок империи».

Объяснить это можно: перестав быть актером, став режиссером, Эрмлер остался коммунистом.

Два года назад Эрмлер ушел от нас.

Неужели возможным станет, что через годы молодые люди будут с недоумением вопрошать: «Эрмлер? Кто это такой?» Неужели не останется имя автора «Великого гражданина» в одной шеренге с запечатленными в памяти, в названиях улиц, студий, клубов именами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, Васильевых? Каждый из этих художников создал не только картины, но и советскую кинематографию. Ну, а Эрмлер?

В том же 1924 году, в том же Институте экранного искусства важный пост председателя студенческого комитета, за отсутствием членов партии, занимал беспартийный. Его звали Сергей Васильев.

Всего через десять лет Сергей и Георгий Васильевы сделали «Чапаева».

В чем — помимо прочего — историческое значение этого фильма?

заказчиками. Все эти трюки были, конечно, изъяты. Пришлось картину перемонтировать. От сочиненной нами картины не осталось и следа. После длительных препирательств из нее была смонтирована научно-популярная лента.

Кроме «Скарлатины» киноэкспериментальная мастерская ничего после себя не оставила, хотя работали мы много.

Весной 1925 года я уже был зачислен в штат киностудии «Севзапкино» на должность ассистента режиссера — тогда это называлось помощник режиссера. Направили меня на картину к П. Петрову-Бытову. Однако пробыл я у него недолго — всего 12 дней. Мне не понравилось, как он работает с актерами, и однажды, не вытерпев, я взял инициативу в свои руки, что-то стал актеру советовать, показывать и, конечно, со съемки меня прогнали. Но к этому времени у меня уже был на примете сценарий «Дети бури» Н. Молодцова, В. Маньковского и В. Яковлева. На нем стояла резолюция Н. К. Крупской о том, что этот фильм весьма желательно поставить. Сценарий рассказывал о молодежной организации «Труд и свет», созданной в 1919 году на одной из питерских рабочих окраин, о том, как эти ребята воевали на фронте, работали в тылу врага, в подполье. Мне это было близко и знакомо, и я понял, что наступил мой час.

Директором киностудии был в то время К. Пронский, моряк, прекрасный человек и настоящий партиец, но в кинематографе он ничего не понимал. Ко мне он относился с доверием и, помню, как-то меня спросил:

— Сынок, а ты в этом деле что-нибудь смыслишь?

— А как же!

— Расскажи мне, какая разница между объективной пленкой и позитивной?

Видимо, он путал пленку с философскими терминами —

«Чапаев» дал кинематографу главное: восторженного зрителя. Дал не фигурою графа, он же медведь, не участием Ильинского. Дал, не опуская знамен «Потемкина». Дал яркою здравицей Советской власти, партии Ленина.

Но на два года раньше зрителя привлекли в зал два фильма: «Путевка в жизнь» Николая Экка и «Встречный» Эрмлера и Юткевича.

Буква «Э» стоит в алфавите раньше буквы «Ю». Но именно автор замечательных фильмов о Ленине согласится с утверждением, что Эрмлер был не просто одним из двух постановщиков. Не был и «ведущим». Скорее как раз Сергей Юткевич принес и замысел фильма, и его полемический стиль, привел большую часть создателей картины (Арнштам, Пославский, Тенин, Шостакович).

Но Эрмлер принес то, с чем вошел в советский кинематограф в годы мимодрам и революционеров с рукой, одеревеневшей на древке знамени.

Конечно, не было бы «Ленфильма» без Адриана Пиотровского. Без Васильевых, Ивановского, Червякова, Петрова, Юткевича, Герасимова, Зархи и Хейфица.

Но без Эрмлера не было бы такого «Ленфильма».

Имевшего право на адрес: улица Красных Зорь.

Где-то Эрмлер писал, что начинал свою режиссерскую деятельность, высоко ценя мнение ФЭКСов. Возможно, год-два так и было.

Но уже через два года мы знали, что рядом с нами и чуть впереди нас (на больше, чем «чуть», мы, очень самолюбивые, не согласились бы) стоит человек, без указующего перста помогающий нам идти — от «Нового Вавилона» к трилогии о Максиме.

Ни разу — за сорок три года — я не слышал от Эрмлера трескучей фразы, слов, произносимых устами, но не сердцем. Столь частое в нашей среде «я» звучало у него всегда в комическом контексте. «Когда Юра Либединский,— сокрушенно говорил он,— поделил режиссеров на «союзников» и «попутчиков», мне осталось место под поездом». Юмор, причем не безжалостный юмор Эйзенштейна, не прося-

---

объективизмом и позитивизмом. Я, конечно, ему объяснил, что к чему.

— И ты можешь своротить эту чертовщину?

— За этим я сюда и пришел!

Старик был доволен, что доверил картину молодому коммунисту (нас, членов партии, было на студии не больше 10 человек).

Несмотря на все мое нетерпение, один браться за дело я боялся. Я уже представлял себе, как буду работать с актерами, о чем и как будет снята картина, но с пленкой дела почти не имел. Э. Иогансон, которого я очень хорошо знал по техникуму экранного искусства (в 1924 году институт был преобразован в техникум) и КЭМ, к этому времени уже проработал на двух картинах и (с неким С. Шишко) снимал где-то на Кавказе третью. Я запросил его телеграммой, и Иогансон сразу же приехал. Мы с ним довольно мирно проработали две картины и друзьями расстались. Однако связь наша не была творческой. И если сказать честно, то мне на первых порах нужен был человек, знающий секреты кинопроизводства, а Иогансон смог мне в этом помочь. Снимать мы старались самостоятельно, не соприкасаясь, попросту делили сцены — что ему, а что мне. Но органичного сотрудничества не получалось. Еще в «Детях бури» я понял, что нам не по пути и надо разойтись.

Главной целью моей жизни в то время было добиться, чтобы моя картина была не хуже, чем у ФЭКСов. А когда сценарий был готов и надо было приступать к съемкам, я холодел при мысли, что они — Г. Козинцев и Л. Трауберг — могут войти в павильон. Снимать у них на глазах я не мог и решил уехать в Псков, тем более что со времен моей службы в ГПУ там осталось много друзей. На их помощь и поддержку я мог рассчитывать.

щийся в фильм юмор Довженко, а юмор, присущий сыну режицкой бедноты, юмор простого, веселого, умного советского человека был в высшей степени присущ Эрмлеру.

В начале пятидесятых годов кто-то решил, что Эрмлеру нельзя доверять художественный фильм; в крайнем случае, видовые короткометражки. Эрмлер вздохнул и сказал: «Были «Великий гражданин», «Великий перелом», будут «Великие Луки»!»

Ну, конечно, не такой уж безошибочный был он, режиссер Эрмлер! А наивности «Обломка»? А бытовщинка «Встречного»? А натуралистические срывы «Крестьян»? А эти неправдою, мелодрамой звучащие сцены во второй серии «Великого гражданина», где перипетии партийной борьбы, так страстно воссозданные в лучших эпизодах картины, приобретали фальшивый театральный оттенок?

И все-таки — какой это был сильный, может быть, один из лучших фильмов о современности! Как сочетаются в нем страсть диалога и страсть действия, глубина идеи и глубина поистине советского пейзажа! И как звенит тема, главная в советском кинематографе, может быть, даже более главная, чем взятие Зимнего в гениальном «Октябре»!

Тема единства партии, верности ленинизму. Тема великого гражданина.

Радостен успех во всем мире «Дамы с собачкой», «Войны и мира», «Гамлета». Но, не фетишизируя одну какую-нибудь линию, я все-таки страстно желаю продолжения, расцвета прежде всего той линии, которую позволю себе назвать эрмлеровской линией.

Эрмлер был очень болен. Еще пятнадцать лет назад на съемках рядом с рабочим сценарием лежали приготовленные для него подушки с кислородом.

Сейчас — и кислорода не надо.

Но за эти пятнадцать лет появились люди, чьи имена уже дороги нам, чьи ленты говорят о непреходящем таланте, разуме, оптимизме нашего кино. О главном в нашей жизни.

Так за новых «Великих граждан»!

В этом лучше всего скажется наша любовь к Эрмлеру.

По жребию мне выпало снимать первому да к тому же еще сцену с большой массовкой. Решив к съемке основательно подготовиться, мы с оператором Аптекманом (к слову сказать, он тоже был дебютантом) взяли в бильярдной солидный кусок мела и поехали на рыночную площадь, расчертили ее и разметили, установили точки съемки. По сценарию сюда утром должны были ворваться войска Булах-Булаховича, все сокрушая на своем пути.

Как только взошло солнце, мы явились на место и увидели, что площадь вся запружена возами, телегами, лошадьми — был базарный день. Не теряя присутствия духа, я отдал распоряжение ехать на другую площадь — туда, где была пожарная каланча. Надо сказать, что Псков близко находился от эстонской границы — всего в нескольких десятках километров, да к тому же город хорошо знал, что такое оккупация. Поэтому когда наши статисты — беляки в серых шинелях с красными погонами—неожиданно ворвались в город и, выполняя режиссерскую волю, стали всех хватать и сгонять в одно место, началась настоящая паника. Дали немедленно знать в соответствующие органы, прискакали пограничники с пулеметами. Рассказывали, что один ответственный работник, попавший в «окружение», вырвался, поднялся на пожарную каланчу и спрятал там какие-то документы. Нетрудно себе представить, что сделали со мной мои товарищи по ГПУ, которых я не предупредил о «нападении». Но зато съемка — первая съемка в моей жизни — получилась на славу.

Когда мы возвратились в Ленинград, я снова посылал господу богу свою мольбу о том, чтобы в павильоне не появился Козинцев. Не могу объяснить, чего я боялся, но этот страх так въелся в мое созна-

М. Блейман

Первая наша встреча произошла в темноте. Я пишу об этом не для того, чтобы заинтересовать читателя тайной. Все было просто — я опоздал и вошел в просмотровый зал «Севзапкино», когда уже погас свет. Поэтому я не мог рассмотреть незнакомых Э. Иогансона и Ф. Эрмлера, позвавших меня на свой первый большой фильм «Дети бури».

После просмотра нас познакомили. Иогансон был красив, статен, медлителен, как и подобало настоящему режиссеру. Рядом с ним Эрмлер терялся, и я бы вовсе не обратил на него внимания, если бы не увидел вдруг его пристальный, внимательный и оценивающий меня взгляд.

Потом я написал в «Ленинградской правде» короткую и не слишком хвалебную рецензию о «Детях бури». Возможно, это и определило мои отношения с Иогансоном— они были холодными, хотя через год или два он и ставил мой сценарий. А вот с Эрмлером мы подружились. Надолго. На сорок лет. До самой его смерти.

Почему мы привязались друг к другу? Было много причин и творческих, и личных, да не об этом здесь речь. Важно другое — рассказать то, что я знаю о Фридрихе, человеке, которого я очень люблю.

Я хочу вышелушить из мелочей воспоминаний такие, которые помогут понять характер Эрмлера.

Не буду говорить о фильмах — удавшихся и неудавшихся. Пусть о них пишут исследователи. Но я хочу им напомнить, что целостный образ художника складывается не только из его удач. Большое значение имеют его реакции на собственную работу. Важны и неосуществленные замыслы. Только все это в совокупности до конца выражает личность художника.

И всегда, когда речь идет о художнике, кажется, что биография его драматична — он никогда не успевает сделать всего, что задумано, все, на что способен. Даже тогда, когда он «осуществил себя» с максимальной полнотой, как это удалось Эрмлеру.

За несколько месяцев до смерти Эрмлера его друзья захотели восстановить фильм «Обломок империи». Он взволновался так, будто ему предстояло вновь поставить эту картину. Он вызывал к себе в больницу

ние, что, кажется, остался и по сей день. И несмотря на мою большую многолетнюю дружбу с Григорием Козинцевым, юношеская травма дает себя иногда знать, но только до момента спора. В споре я обретал силу.

Сегодня я почитаю своим долгом сказать, что Г. Козинцев и Л. Трауберг сыграли большую роль в моей творческой жизни. По ним я равнялся. Хоть я и не желал в ту пору себе в этом признаваться, но по сути дела они были моими учителями. От одной мысли, что Козинцев «покроет» меня за какую-нибудь сцену, меня бросало в жар, и я старался работать не хуже ФЭКСов. Не было случая, чтобы я не оказался в зале или в будке киномеханика, когда ФЭКСы просматривали свой материал. Механиком был мой земляк, латыш Кузя. И Кузя всегда предупреждал меня, когда Г. Козинцев и Л. Трауберг собираются идти в зал. Я забирался в будку и оттуда видел все, что не показывали посторонним и что Кузя называл «интересным сюжетом».

Что собой представляла моя первая работа «Дети бури»? Это был советский детектив, навеянный американскими приключенческими фильмами. Эклектичная, юношеская работа, но в нее было вложено много личных впечатлений и автобиографических мотивов. Сценарий был очень слабый, и мы его основательно переписали. Насколько помню, с авторами в процессе работы не общались.

Два года обучения в институте дали мне очень много. Я читал залпом — всегда и везде, знал уже Достоевского и Толстого. Но не было еще устоявшихся взглядов, и любой «изм» тянул меня к себе и казался самым главным. Во время работы над картиной «Дети бури» супрематизм владел мною, и даже плакат к фильму был выполнен в стиле этой

людей, которые должны были реставрировать фильм, советовал, как смонтировать по-новому те или иные эпизоды, тревожился, как будет звучать музыка. Думаю, что эта была самая любимая его картина, самая его молодая и дерзкая, полнее всего выразившая его творческие принципы.

А вот «Встречный», который принес ему и С. Юткевичу большее признание, он полюбил не сразу. Не сразу осознал масштаб своей работы.

Вышло так, что во время съемок он не показал мне ни одного эпизода этой картины. Но вот как-то я проходил мимо просмотрового зала. Здесь меня поймал Эрмлер и предложил посмотреть только что смонтированный фильм. А когда просмотр кончился, я обнаружил, что его в зале нет. Он ходил по коридору, бледный, взволнованный и злой.

Я не успел спросить его, куда он исчез, не успел сказать ни слова о фильме. Он предупредил меня, заявив, что фильм не смотрел и не хочет смотреть. Он стал ругать свою же картину, высмеивал промахи, опровергал достоинства.

Мне тогда же показались несправедливыми нападки Эрмлера на собственную работу, которые, впрочем, в чрезмерно резкой, но в чем-то точной форме выразили меру требовательности к себе замечательного художника.

Через несколько лет мне пришлось на собственной шкуре испытать требовательность Эрмлера к себе и другим.

Мы с М. Большинцовым долго мучились над одним из эпизодов «Великого гражданина». Он нам не нравился, и мы переписывали его несколько раз, показывали Эрмлеру и опять искали новые решения. Наконец, Эрмлер был удовлетворен и мы тоже. Затем эпизод был снят, и нам его показали. Эпизод понравился, и мы об этом сказали Эрмлеру. Но он стал нас честить за нетребовательность и к себе, и к нему. Он доказывал, что эпизод фальшив, лжив, что он никуда не годится, что картина погублена, что он откажется ее снимать, если мы не найдем новые решения. Беда была в том, что он никак не мог доказать, что эпизод плох. Мы позвали в качестве арбитров друзей — Г. Козинцева и Л. Трау-

---

живописи — яркими зелеными, синими, красными полосами.

При постановке «Катьки» я находился под большим влиянием Кетэ Кольвиц. Мне нравился «Кабинет доктора Калигари» — экспрессионизм был мне тогда другом, но скоро распалась и эта дружба.

Нужно ли говорить, какое впечатление на меня произвел «Броненосец «Потемкин»? Не вспомню, сколько десятков раз смотрел я этот фильм. Но в подсознании таилась мысль: «тебе так нельзя, тебе нужно избрать другой путь». Еще одно явление в советском кино произвело на меня ошеломляющее впечатление. Это был «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина. Теперь уже требовалось огромное усилие, чтобы не сдаться. Первой мыслью было бежать, бежать из кинематографа. Маленькими, жалкими казались собственные картины. Как нужно было работать, какого достичь мастерства, чтобы иметь право стоять в одном строю с Эйзенштейном и Пудовкиным? Если «Потемкина» я смотрел бессчетное количество раз, то на «Конец Санкт-Петербурга» я больше не ходил. Я его боялся.

Все эти потрясения не пропали даром. С еще большим ожесточением я учился, учился всему и у всех. Беседы с Ю. Тыняновым бывали для меня целебными. Он как никто другой умел вселять уверенность. Впервые на моем жизненном пути встретился человек во всех отношениях красивый. Я часто видел его на студии, но не был с ним знаком. Случайно услышал его фамилию — не наш ли это Тынянов, не из Режицы ли? Оказалось, что это он. Я хорошо знал его отца, часто бывал у них в доме — каждую пятницу носил им карлсбадскую воду с аптечного склада и получал свой гривенник на чай. Знакомство с Юрием Нико-

берга. Они оба заявили, что эпизод интересен. Но Эрмлер кричал, что ему не нужны скидки на бедность, и прекратил съемки, пока эпизод не был написан заново. Если сравнить эпизод в том виде, в котором его разгромил Эрмлер, с тем, что вошел в картину, разница окажется незначительной. Зритель не заметил бы фальши (а она была), как не увидели ее мы. Но Эрмлер требовал абсолютной психологической точности, достоверности. Иначе он работать не мог.

Трудность заключалась еще и в том, что у него было авторское отношение к каждой ситуации, к каждому слову сценария, к каждому актерскому или операторскому предложению. Он не мог работать, если не ощущал каждую деталь фильма как «свою». Он не присваивал себе чужую работу, нет, он должен был ее пережить как свою.

Он мыслил конкретно, образно, но образ часто был ассоциативным и добраться до того, что он имел в виду, было непросто.

...Я не был автором этого сценария, но вышло так, что мне пришлось помогать «на ходу» его переделывать. И вот мы сидели втроем — актриса, игравшая главную роль, Эрмлер и я. Актриса была недовольна сценой, она казалась ей недостаточно страстной. Эрмлер долго молчал и потом предложил делать сцену так — актриса должна, сидя на белом коне, переезжать вброд реку. Она будет нагой и через плечо у нее на перевязи будет висеть меч.

Умная и опытная актриса посмотрела на меня — ей показалось, что она ослышалась или что режиссер сошел с ума. Я не мог отказать себе в невинном удовольствии и попросил Эрмлера уточнить: значит, актриса должна ехать на белом коне? Обязательно, подтвердил он, на белом, с мохнатыми ногами и крутой шеей. «Отлично,— сказал я.— И нагая, с мечом?» «Нагая,— не менее решительно подтвердил он.— И меч должен быть тяжелым и отливать серебром». «Ну, знаете?!—сказала актриса.— Я не буду сниматься в вашем идиотском фильме». И они поссорились. Правда, ненадолго.

Тот, кто видел В. П. Марецкую в картине «Она защищает Родину», наверное, помнит сцену, в которой героиня, с топором в руке, дает партизанскую клятву. Черный

лаевичем, встречи с ним стали для меня источником большой радости. Человек он был добрый, мягкий, я бы даже сказал, нежный. И мне с ним было очень хорошо. Раскрыв рот, я слушал, когда он говорил об искусстве — он был не намного старше меня, но к тому времени уже известный писатель, теоретик литературы и кино. Впрочем, мои рассказы он тоже любил слушать, ему был мало знаком тот мир, из которого я пришел,— гражданская война, служба в ЧК и другие разнообразные впечатления.

Был еще один человек, который заставлял верить в свои силы,— это Адриан Иванович Пиотровский. Время стерло даты — не помню, когда состоялось знакомство с этим удивительным человеком. Но одно неоспоримо, не будь Пиотровского, не было бы «Встречного», «Крестьян», а главное, «Великого гражданина». И если Юрий Николаевич являлся в буквальном смысле учителем, то Андриан Иванович был преданным соучастником. Когда сценарий «Великого гражданина» был почти готов, нам — М. Большинцову, М. Блейману и мне — показалось, что все написанное за много месяцев никуда не годится и что надо начинать сызнова. Писали мы сценарий на станции Лахта в крошечном доме отдыха. Я позвонил Пиотровскому, рассказал, что у нас творится.

— Иду,— был ответ. И он действительно прошел 12 километров и к вечеру был у нас. Прочитав рукопись, он воскликнул: «Бараны, у вас гениальный сценарий, только надо кое-что переставить».

После ужина началась «перестановка». К утру мы были счастливы — сценарий был готов. Что же сделал Пиотровский? Выбросил менее важные сцены, наметил связки и, радостный, чуть свет отправился в обратный путь.

свитер, в который одета актриса, облегает ее, как кольчуга, топор в ее руке отливает серебром, так он наточен. Правда, пришлось отказаться от наготы, белой лошади и реки, но все равно героический, эпический образ был найден. Путь к нему лежал через романтическую ассоциацию.

«Великий гражданин» был закончен, и нужно было приниматься за новую работу. Эрмлер с трудом привыкал к тому, что Шахова больше нет в его жизни, но об этом не говорил. Он с увлечением принялся за цветной экспериментальный фильм и заставил меня написать сценарий о пребывании Бальзака в Петербурге в 1842 году. Мне жаль, что работа была остановлена в разгар съемок. Фильм обещал быть озорным и занятным. Но Эрмлер не только не жалел о прекращении этой работы, а, казалось, был доволен. Он уже задумал другое. Это «другое» мы и начали писать. Это был сложный сплав, в который входили некоторые мотивы неосуществленного «Бальзака», образ Шахова и, больше всего, неосознанное Эрмлером стремление поставить автобиографический фильм.

Совсем не случайно герой фильма должен был быть музыкантом. И пусть в его биографии, во внешних ее обстоятельствах не было сходства с фактами биографии Эрмлера, внутренние ее мотивы должны были быть почерпнуты из нее. В фильме должна была пройти вся «жизнь артиста» — и момент зарождения творческой мысли, и трудности осуществления замыслов, и конфликт между склонностями художника и требованиями, которые предъявляет ему время. Наконец, в фильме должен был «воскреснуть» так любимый Эрмлером Шахов. Он должен был стать другом музыканта, человеком, который поможет ему найти путь к сочетанию личных склонностей с тем, что от него требует жизнь.

Мы написали несколько эпизодов. Одни были лучше, другие хуже — черновики. Но один эпизод Эрмлер разработал до тонкостей — это был эпизод встречи героя с музыкой. Искусство потрясало героя до нехватки воздуха в легких, до остановки сердца, до обморока. В преувеличении этом был замысел. Именно такого искусства хотел Эрмлер.

Однако вернусь к первым годам моей режиссерской работы.

Успех «Катьки — Бумажный ранет» убедил меня в том, что я режиссер. Я рвался работать дальше, но внутренний голос требовал чего-то большего, нежели этакое касание жизни. Связь между моей партийностью и моей работой в искусстве осознавалась еще недостаточно отчетливо, хотя потребность такого осознания уже была. Видимо, именно в это время слагалось то, что стало главным в моей жизни.

Сценарий «Дом в сугробах» был предложен мне Б. Леонидовым.

Для меня сценарий был интересен своей главной проблемой — интеллигенция и революция. Это была ответственная тема, можно сказать, в те годы висевшая в воздухе. Шел процесс врастания передовых слоев интеллигенции в новую жизнь.

Снимали мы в Ленинграде, потому что сюжет картины возвращал во времена наступления Юденича на Петроград. Картина получилась по тем временам интересной. Нам удалось передать атмосферу осажденного, прифронтового города. И хотя на улицах голодного Питера валяются туши дохлых коней, на саночках везут пару поленьев дров, люди, исхудавшие от голода, — снято это было, я бы сказал, романтично, и картина получилась не лишенной поэзии.

«Дом в сугробах» вышел на экран позже «Парижского сапожника». Директор «Севзапкино» М. Ефремов, посмотрев картину, решил, что получилось слишком мрачно и вообще — «зачем это?» Но горечи тогда никто не испытывал. Была обида, злость и желание во что бы то ни стало добиться своего.

Были у меня затруднения и со сценарием «Парижский сапожник» — он не нашел сочувствия в Москве. И все-таки

Сценарий не был дописан — помешала война. Казалось, Эрмлер забыл о нем. Он ставил «Она защищает Родину», «Великий перелом». Он очень хотел поставить сценарий о дипломатах, который написали Н. А. Коварский и я. Но этот сценарий не был завершен. Он поставил «День первый», и ему полюбилась героиня этого фильма. Он хотел провести ее через все этапы нашей истории — от гражданской войны до коллективизации, от трудных предвоенных лет до XX съезда партии. Но он не поставил этот фильм. Он увлекся документальным кино и сделал «Перед судом истории». Это была его последняя работа.

Он был уже очень болен. Врачи запретили ему ставить картины. Он проводил много времени в больницах и санаториях. Поэтому мы виделись редко. Иногда он говорил, что поставил бы хотя бы еще один фильм, но сам не верил, что это будет возможно.

Но вот я встретил Л. Д. Лукова, теперь, увы, тоже покойного, и он обрушил на меня претензии и упреки. Он сказал, что я не имею права хранить в своей памяти превосходный сценарий, о котором ему так подробно рассказал Фридрих Маркович.

Сначала я не понял, о чем он говорит, и тогда Луков объяснил, что они с Эрмлером лежали на соседних койках в ленинградской больнице и что Фридрих Маркович рассказал ему сценарий о музыканте, эпизод за эпизодом, подробно и складно. И я понял — он пронес этот замысел через тридцать лет жизни. Как бы он ни был занят другими фильмами, он возвращался к этому замыслу, он раздумывал о своем герое — музыканте, о его судьбе, о людях, которые его окружали. Он думал об этом сценарии уже тогда, когда знал, что ему его не поставить.

Меня всегда немного удивляло то, что Эрмлер поставил «Неоконченную повесть». Удивляло и то, почему эта картина так называется. А ведь он любил этот фильм. И любил не случайно. Как и его герой, лишенный возможности двигаться, он мечтал совершить удивительное волевое усилие — встать и пойти.

Он и осуществил это усилие в фильме. Не в жизни.

желание поставить эту картину и убежденность в своей правоте сделали свое дело. Нас поддержал Ленинградский губком комсомола, и постановка была осуществлена.

«Дом в сугробах» был неплохо встречен критикой, но особенно дорого мне было письмо от С. Эйзенштейна, где он поздравлял меня с успехом.

«Парижский сапожник» имел очень большой общественный резонанс — многочисленные рецензии, диспуты, собрания, обсуждения.

Во всех своих работах, начиная с самой первой картины, я принимал участие в создании сценариев. И если имя мое не стояло в титрах, это не значило, что сценарий сделан без моего участия. Материальная сторона не играла роли — режиссер достаточно вознагражден за свой труд. Но уже в «Обломке империи» я веду себя иначе. Появляется уверенность, самостоятельность, может быть, несколько самонадеянное стремление браться за ключевые проблемы жизни, самому ставить их, самому решать и самому нести за все ответственность.

И если внимательно присмотреться к моим работам, то выяснится (исключая лишь «Неоконченную повесть»), что каждая из них соответствует одному из поворотных моментов развития нашей страны. Кто-то в шутку сказал, что если после термоядерной войны будет найден контейнер с эрмлеровскими фильмами, то по ним можно будет приблизительно представить себе историю страны. В этом, конечно, есть большое преувеличение. И все же я рискую сказать, что хотя трудно придумать комплимент более лестный для художника, он по крайней мере соответствовал тому, чего я от себя хотел, к чему стремился. Я всегда старался идти в ногу со временем. Только в первой картине мною владело жела-

Сердце художника

Н. Коварский

Кинорежиссер Фридрих Маркович Эрмлер — художник огромного дарования и масштаба — был человеком общительным и легким на знакомства. Есть очень много людей, которые могли бы сказать: «Я знал Эрмлера». А между тем этот человек остается для самых близких и старых его друзей загадкой и тайной.

Парень, прошедший через две войны — первую мировую и гражданскую, приезжает в Ленинград, тогда еще Петроград, и страстно увлекается совсем молодым искусством, почти таким же молодым, как он сам,— кинематографом. Он еще ничего не знает и не умеет. Ему еще столько предстоит прочесть и понять... Как-то Эрмлер мне сказал, что если бы он в ранней молодости увидел и услышал симфонический оркестр, то стал бы не кинорежиссером, а дирижером.

Высокая культура, не наносная, а органическая и подлинная, была чертой его таланта, свойством дарования. Его природный ум, интерес к живой реальности, вкус, точный и ясный артистизм — все это, разумеется, не восполняло пробелов в знании, но предрасполагало к живому и стремительному усвоению культуры и истории. Он воспринимал литературную классику не как нечто отдалившееся, неподвижно замершее в совершенстве. Эрмлер классику не проходил, он ею проникался. Он читал Пушкина и Толстого, Достоевского и Бальзака, словно припоминая, узнавая собственные ощущения и образы, свои чувства и мысли.

Он многому учился у своих друзей Козинцева и Трауберга. Но он и соперничал с ними. Это было, по всей вероятности, трудное и смешанное чувство. Во время съемок своего первого фильма он договорился с механиками фабричной проекционной установки, и они вечерами, в часы, когда Козинцева и Трауберга не было на студии, прокручивали на экране снятый в предыдущие дни материал «Шинели». Эрмлер ничего не заимствовал у своих «соперников», он только учился у них принципам построения кадра, умению образно выражать себя на экране.

Другая загадка. Эрмлер — «левый» художник? Да, он был левым художником.

ние — абы снимать. Во всех остальных случаях при выборе темы меня всегда вело стремление не только выразить свое время, но и быть среди тех, кто решает судьбу народную.

«Обломок империи» тоже был посвящен главному вопросу момента — шли бои с оппозицией, дискутировались пути реконструкции страны. Меня, как и многих других, волновал вопрос о том, кто хозяин в нашей стране, и хотелось найти образное выражение мысли: хозяин—народ, все мы. Замысел картины принадлежал Катерине Виноградской, но его первоначальный вариант резко отличался от последующих. И так как я активно включился в работу и вносил много своего, Виноградская предложила мне соавторство.

Сценарий очень волновал меня — по приему и по сути. Пожалуй, из моих немых картин эта была самой осознанной — в каждом куске, в каждом кадре шла непрерывная работа мысли. Здесь уже не было примитивных приемов, характерных для «Парижского сапожника», где, пытаясь реализовать словесную метафору «влип, как муха», я снимал липкую бумажку, на которую садится муха, или, когда герой пытался «наводить тень на плетень», я наводил тень на лицо Вероники Бужинской. Первый вариант картины (примерно ее треть), отснятый в Одессе, получился очень неровным. Там все смешалось — подлинное искусство с каким-то эклектичным набором, взятым напрокат из старых образцов. Например, Я. Гудкин, который играл разведчика, был переодет в женское платье, ходил в широченной юбке, носил высокие груди. Когда казаки задержали эту «красивую бабу» и один из них запустил руки ей за пазуху, он обнаружил там гранаты. Началась драка, и была она такой азартной, что Гудкин выстрелил и

Потому что был одним из тех, кто начинал кинематографию. Начинал дерзко и смело, стремясь дойти до предела возможного в новом виде искусства. Многие, как и я, помнят, что среди «левых» слова «психология», «психологизм», «внутренний мир человека» были осмеяны, отброшены, запрещены. Все это презрительно называлось «психоложеством». И кто объяснит, почему именно в этот период Эрмлер вторгается в ту область, которая считалась наиболее «скомпрометированной»? Он очень скоро пришел к пониманию огромной роли актера в кино. Еще не была изжита теория «актера-натурщика», «актера-лампы», а Эрмлер смело написал в ленинградском выпуске газеты «Кино», что актер — главное в кино. Эти строки прочитал находившийся в это время в Ленинграде Эйзенштейн и полушутя, полусерьезно отчитал за них Эрмлера, некоторое время даже не разговаривал с ним. Но даже эта немилость у признанного мэтра не смутила Эрмлера. Вторжением во внутренний мир человека, точными психологическими приметами отмечены такие фильмы Эрмлера, как «Катька — Бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», наконец, «Обломок империи». Не нужно думать, будто немое кино было только преддверием к звуковому. Нет, это было особое искусство, со своими особыми законами и принципами, которое в несколько десятилетий завершило весь путь своего развития. И в истории этого особого искусства имя Эрмлера — одно из самых славных. Характерно, что главные роли во всех немых фильмах Эрмлера исполнял Федор Никитин, актер психологической школы, школы переживания, а не представления, актер реалистический по природе своего таланта.

Приходит звуковое кино. Вместе с Юткевичем Эрмлер ставит фильм «Встречный». Затем самостоятельно снимает «Крестьян». Фильмы во многом разведочные. Было в этот период многое — нереализованные замыслы, был уход на учебу, сомнения, колебания, поиски, пока не пришла работа над фильмом «Великий гражданин». Этой работе отдано было почти пять лет жизни.

Есть многое, очень многое, что и сегодня пленяет нас в этом фильме, поставленном

опалил актеру-казаку лицо, оставив на нем на всю жизнь несмываемые синие следы пороха.

Все это и еще много других нелепостей навлекли на меня неистовый гнев Эйзенштейна, когда я, возвращаясь из одесской экспедиции через Москву, показал ему отснятый материал. То, что я услышал в первые минуты после прихода к Эйзенштейну, я не забуду во веки веков. Это была даже не критика, а брань без выбора в выражениях. Когда я попытался обидеться на столь неласковый прием, мне было сказано: «Не любо слушать правду — уходи!» Я, конечно, не ушел. В этот вечер тетя Поля не угостила меня теплыми котлетами — это было запрещено. Не заслужил. После томительной головомойки, когда оба немного успокоились, Сергей Михайлович сказал, что такую дребедень могла написать барышня, не понимающая, что такое война, что такое революция, и что коммунисту стыдно заниматься байками. Надо ли рассказывать, что я пережил за эти часы. Слово «стыдно» не определяет моего состояния — мне было просто плохо. Я вернулся в Ленинград совершенно разбитый. Для меня уже не стоял вопрос, переделывать или нет. Было ясно, что надо все выбросить и снимать заново.

Я рассказал обо всем чистосердечно Альберту Моисеевичу Сливкину, исполнявшему обязанности директора студии. Это был чрезвычайно интересный человек, в прошлом деятель Коминтерна. Как-то выяснилось случайно, что он моего отца переправлял за границу в 1905 году, когда тот эмигрировал в Америку. Отношения у нас были прекрасные, но чем он мог мне помочь?

«Думать надо было раньше. Я ничего не знаю, ничего не видел, придумай, как и что нужно переделать, потом видно будет». Разговор происхо-

тридцать лет назад. И прежде всего центральный герой — Шахов, в образе которого воплощены многие черты безвременно погибшего Сергея Мироновича Кирова.

Фильм поразителен своим актерским ансамблем. И недаром В. И. Немирович-Данченко был безоговорочным поклонником этой картины.

В фильме обнаружилось одно удивительное и вместе с тем обязательное для каждого истинного художника свойство Эрмлера: его необыкновенная наблюдательность. Если через несколько столетий историк захочет воссоздать атмосферу тех лет, обстановку и жизнь партийных организаций, то две серии фильма «Великий гражданин», первая в особенности, станут для него неоценимыми, живыми, документальными свидетельствами.

Фильм отражал трудный и сложный период развития нашей государственности. Но отражал объективно. В фильме есть сцена, где начальник ГПУ требует арестов по широкому кругу, а одно из действующих лиц, партийный работник, возражает ему: «Это уже не бдительность, а мнительность». И напоминает о записке Дзержинского, гласящей, что Чека должна быть органом Центрального Комитета, иначе она вырождается в охранку. Фильм о великом гражданине был поставлен художником-гражданином.

В советской художественной кинематографии он сказал свое, новое слово, которое только им и могло быть сказано. И у него был собственный путь, которому он никогда не изменял. Ибо верность художника самому себе — есть одна из главных его добродетелей. Эрмлер всегда был верен своим художественным принципам, своему партийному, большевистскому мировоззрению, своему художественному кредо.

И была в нем еще одна черта, о которой я не могу не упомянуть, — скромность. Это черта всего поколения, создавшего великую советскую кинематографию.

Многие знавшие его, друзья и знакомые считали, что он человек нерешительный, мягкий, добродушный, даже несколько слабохарактерный. Таким он, по крайней мере, казался. Но я мало знал в жизни

дил на квартире директора. Любимая его собака (великолепный датский дог) щенилась. Роды были тяжелые. Впервые в жизни я увидел собачью слезу, и это произвело на меня сильное впечатление. Был дан толчок воображению, и, как ни странно, с этого момента стал намечаться новый сценарный план. Эпизод с собакой нашел место в окончательном варианте сценария.

Ехать в экспедицию было невозможно, денег не было. На дворе стояла зима, пришлось снимать в Ленинграде.

Недостаток денег и времени очень освежил фантазию. Евгений Еней, например, листом фанеры с тремя отверстиями заменил паровоз. Поставив на дрезину этот щит с тремя осветительными приборами в каждом отверстии и в быстром темпе наезжая на аппарат, мы получили на пленке мчащийся паровоз. В то время я дружил с экспрессионизмом, и поэтому войну мы сняли в духе экспрессионистических рисунков: черное поле, перерезанное полосами света от военных прожекторов, танк, наезжающий на гроссовского Христа в противогазе и т. д. Однако не хватило ни мужества, ни таланта выдержать всю картину в такой сгущенной образной форме. Особенно портил общее впечатление конец фильма — несуществующие квартиры, столовая новейшего образца.

Мне не хватило звука, и я в своей последней немой картине старался заставить экран зазвучать. Я попытался монтажом передать ритм «Интернационала» — весь кусок «Кто хозяин?» смонтирован по тактам коммунистического гимна. Три недели я клеил куски, а их было около ста, стремясь, чтобы с экрана зазвучала музыка. Сергей Юткевич смеялся надо мной, когда я рассказывал ему, над чем я так упорно бьюсь.

После «Обломка империи», когда я поехал за границу и

людей, которые бы с такой железной настойчивостью осуществляли свои замыслы, решали стоявшие перед ними художественные проблемы.

И так было до последних дней его жизни. Он много лет болел, у него было очень больное сердце. Мы все как-то притерпелись к этому, привыкли. Но был у меня с ним один разговор, когда я вдруг понял, какой подвиг для этого человека — жить и работать. В этот день у него был сердечный приступ, и ему впрыснули пантопон.

— Если б ты знал,— сказал он,— как тяжко жить. Я иногда с нежностью думаю о смерти... Самая противная болезнь — это болезнь сердца. По сравнению с нею мозговые спазмы — пустяки! У меня ведь и это было. Мне снилось тогда, что меня разоблачили — я плохой режиссер и ничего не сделал... Но болезнь сердца много хуже... А впрочем, понятно, почему именно болезнь сердца... Оно перетрудилось... Ведь я почти все фильмы сделал сердцем... Только «Великий гражданин» был сделан не только сердцем, но и головой... Потому и вышло...

Эта беседа происходила в декабре 1960 года. Я записал ее, придя домой. Он прожил еще семь мучительных лет, «с нежностью думая о смерти». И все эти семь лет он беспрерывно трудился. Поставил два телевизионных фильма «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» и «Перед судом истории». Оба эти фильма свидетельствуют о том, что дарование его не померкло и не увяло. Вспомните, с каким мастерством в фильме «Перед судом истории» поставлена сцена рассказа об отречении Николая II. Болезнь сердца не смирила Эрмлера, не сломала его талант.

Он все время был полон новых замыслов. Я помню, он рассказал мне сцену, в которой умирающий от лучевой болезни человек в предсмертном бреду беседует с Жолио-Кюри о человечестве и о его будущем. Он задумал вторую и третью серии фильма «День первый», в которых рассказывалось о судьбе женщины, жены убитого во время штурма Зимнего красногвардейца, и ее сыновей.

Это шло от сердца. Это оставалось в сердце.

познакомился там с первыми звуковыми картинами, я стал энтузиастом звука, даже несмотря на то что мой шеф и бог Эйзенштейн и с ним вместе Пудовкин выступили с декларацией, в которой подвергли сомнению звуковую фильму.

«Обломок» принес мне много радости. Уже не писали «молодой, подающий надежды» — обо мне говорили уважительно. Из Америки летела поздравительная, очень дорогая для меня телеграмма, подписанная С. Эйзенштейном, Ч. Чаплином, А. Монтегю, Г. Александровым и Э. Тиссэ.

Дружба с Эйзенштейном, его советы, а еще больше критика с глазу на глаз сыграли немалую роль в моей жизни и работе. Я очень дорожил его дружбой и боялся потерять ее — в искусство я пришел голым, по крохам собирал все, чем владею, и поэтому мне были так дороги эти обогащающие меня отношения.

Помню, как состоялось наше знакомство. Как-то приехал из Москвы сотрудник газеты «Кино» Владимир Королькевич и долго беседовал со мной. О чем шла речь, вспомнить трудно. Одно запомнилось: я позволил себе авторитетно говорить о роли актера в кино, которому я отвел в кадре главное место.

В том же 1927 году Эйзенштейн приехал в Ленинград готовиться к съемкам своей картины «Октябрь». Директор студии А. М. Сливкин водил по студии Сергея Михайловича, показывая свое хозяйство. В коридоре мы встретились, и Сливкин представил меня. Подавая руку, Эйзенштейн со свойственной ему иронией спросил: «Ах, это и есть хвастун Эрмлер?» Я смело, вернее, по-мальчишески, ответил: «То, что я говорю, правда, а не хвастовство». Я не понимал, почему Эйзенштейн встретил меня так недружелюбно, но уступать было нельзя никому, и я петушился. Однако в тот

Судите сами

Федор Никитин

Наше творческое содружество началось летом 1926 года. Я пришел к нему на картину «Катька — Бумажный ранет» из театра, имея за плечами мхатовскую школу, и за три года сделал в его фильмах четыре роли, совершенно не похожие одна на другую.

Судите сами: летом 1926 года я играю молодого деклассированного интеллигента, опустившегося на лиговское «дно» («Катька — Бумажный ранет»). Зимою 26-го — 27-го годов играю пятидесятилетнего музыканта, растерявшегося интеллигента, в конце концов находящего свое место в революционной действительности («Дом в сугробах»). Летом — осенью 27-го года я играю глухонемого сапожника-кустаря («Парижский сапожник»). И, наконец, летом 28-го года Эрмлер предлагает мне роль потомственного питерского пролетария («Обломок империи»).

Я и только я сам виноват в том, что наше содружество распалось после «Обломка империи». Но и горячность ссоры и горечь утраты прошли, а священное чувство любви и благодарности осталось незыблемым. И, несмотря на то, что очень своеобразными были наши творческие отношения и крепкой человечьей дружбы меж нами никогда не было, Фридрих Маркович был в моей жизни одним из самых близких и дорогих людей. А возможность творческого общения с ним была для меня редкостным счастьем.

Самой счастливой и плодотворной для меня была работа в нашей последней немой картине «Обломок империи».

Мы должны были начать съемки в июле 1928 года, но уже с апреля по настоянию Эрмлера меня взяли на полную зарплату для того, чтобы я готовился к роли.

Об эрмлеровских «актерских пробах» стоит рассказать, потому что они были беспрецедентны в тогдашнем (да и в сегодняшнем) кинематографе. Они не имели ничего общего с теми зачастую нелепыми, ничего не открывающими в актере пробами, что практикуются порой и в наши дни.

Эрмлер, «презиравший» неведомого ему Станиславского, интуитивно следовал его путем и бережно относился к актеру.

же вечер я был у Эйзенштейна в «Европейской». Там я познакомился с Э. Тиссэ и Г. Александровым. С этой минуты начались мои отношения с Эйзенштейном, и по сей день я считаю себя его учеником. (Курьезно, что когда однажды Илья Трауберг представил меня В. Маяковскому, тот встретил меня теми же словами, что и Эйзенштейн. На сей раз это было связано с моей самонадеянной угрозой обыграть Маяковского на бильярде.)

Дружить с Эйзенштейном было нелегко. Выдержать его иронию удавалось не каждому. Критиковал он жестко, не считаясь ни с кем и ни с чем.

Я иногда задавал себе вопрос: почему он дружил со мной? Многие называют себя друзьями Эйзенштейна. Со мной он дружил, как я понял, потому, что я был для него первый молодой режиссер, коммунист, чекист, человек, пришедший из другого, особого мира, и ему было не столько интересно слушать меня, сколько глядеть на меня, когда я слушаю его. В этом я почти уверен. Жена Эйзенштейна Пера Аташева как-то напомнила мне: «Какой ты был идиот, когда Эйзен предлагал тебе работать совместно с ним, а ты отказался». А отказался я потому, что понимал, как я рядом с ним ничтожен. Суровая критика Эйзенштейна имела для меня еще одно немаловажное последствие: она ускорила решение продолжить свое образование.

Я понимал, что нельзя заниматься большим искусством, будучи недоучкой. И я бросил на время кинематограф и поступил в Комакадемию. Занимался я там всего год; я не учился, а в буквальном смысле, как голодающий, нажирался знаниями. Мне было так радостно, так хорошо от того, что я познавал. У меня мешалась еще детская наивность с серьезностью, но самое важное, что за этот год я осознал свой путь в искусстве и что имя

Еще в процессе написания рабочего сценария он уже твердо знал, кто и что будет играть у него в картине. Поэтому его «пробы» были разведкой основной образной ткани будущей картины. Он знал точно, для чего он делает картину, и хотел так же точно выяснить, как это будет восприниматься зрителем, о котором он никогда не забывал.

Его «пробы» были пробами непосредственно «на народе». Так, одетый в старую, царского времени, шинель, папаху и сапоги, с вещевым мешком за плечами, я толкался на привокзальной площади, ходил по улицам и рынкам, и вся группа, во главе с Эрмлером, незаметно сопровождала меня, подсматривая, подслушивая и записывая все те реакции и словечки, которыми сопровождалось мое общение с самыми разнообразными людьми.

Уже в первый день такой пробы выяснилось, что народ принимает меня за бывшего военнопленного, только что вернувшегося из Германии, и с большим сочувствием относится ко мне.

Но бывали и столкновения, когда какой-нибудь сверхбдительный товарищ требовал «загрести» меня в милицию на предмет проверки — «а не шпион ли он какой-нибудь, прикидывающийся простачком». В таком случае члены группы незаметно выручали меня, раскрывая милиции «по секрету» мой творческий псевдоним.

Когда Эрмлер убедился, что будущий зритель поверил моему образу, а значит и замыслу картины, он смело ринулся в работу и начал натурные съемки. Трудно переоценить, что такая проверка означала для меня. Я входил в работу уверенно и радостно. Я был до такой степени в образе, что в любое время с ходу мог прожить перед аппаратом самый неожиданный, даже находившийся за пределами сценария кусок жизни моего героя.

Надо сказать, что необычайно общительный Фридрих Маркович очень быстро и органично становился «на короткую ногу» почти с любым человеком. Тем не менее Эрмлер, как мне казалось, был очень одинок. Близких друзей у него было немного. Незадолго до смерти Эрмлер подробно рассказывал мне о своей дружбе с Сер-

---

его — реализм. Я мысленно отрекался от своих прежних метаний и понимал, насколько наивны мои поиски даже в «Обломке империи».

Решение снимать картину с Сергеем Юткевичем к пятнадцатилетию Советской власти пришло неожиданно, во время застольной беседы. Я уже готовился к своей следующей работе — звуковой: с Л. Арнштамом и И. Прутом мы писали сценарий, и у этого сценария было название «Песня», и даже текст песни нам уже написал Николай Тихонов.

Но вот меня отзывают из Комакадемии. Гуком (так назывался тогда высший кинематографический орган) принимает постановление о юбилейной картине, и ее поручают нам с С. Юткевичем. Сценария не было, о чем должен быть фильм, никто не знал. К нам присоединяется Л. Арнштам — он считался тогда звуковым режиссером и тесной дружбой был связан с С. Юткевичем.

Нас уже трое. Трое совершенно разных. После ожесточенных споров согласились на том, что фильм должен быть: а) о рабочих; б) о встречном промфинплане. Тогда, в начале тридцатых, слово «встречный» было на устах у всех. Не помню кто, кажется Арнштам, пригласил в нашу компанию Любашевского. Времени было исключительно мало. Уже шел 32-й год, а фильм должен быть готов к 7 ноября.

Не помню в истории отечественного кинематографа случая, чтобы за столь короткий срок была создана такая сложная картина. Правда, вся студия работала на нас. Достаточно вспомнить только один пример. Действие происходило на Металлическом заводе, но снимать там — значило завалить все сроки. После долгих размышлений мы приняли сумасшедшее решение: строить турбинный цех на студии. Покойный художник Б. Дуб-

геем Михайловичем Эйзенштейном. Последний был для него непререкаемым, абсолютным авторитетом. В своих предыдущих картинах Эрмлер всегда давал читать сценарии Сергею Михайловичу и без «благословения» последнего не приступал к съемкам. На этот раз обстоятельства сложились как-то так, что Фридрих Маркович не успел до начала съемок показать сценарий Эйзенштейну. Только после завершения летней натуры он, проезжая через Москву, показал свой сценарий другу и тот разнес его вдребезги.

Как же поступил после такого разноса Фридрих Маркович? Он попросил дирекцию законсервировать на несколько месяцев картину и засел с К. Виноградской за переработку. И надо сказать, что сценарий сделался после этого значительно крупнее.

Я хочу рассказать об одном характерном эпизоде, относящемся к съемке этого фильма.

Филимонов увидел в окне поезда знакомое и неузнаваемое женское лицо. Но впечатление, полученное им, что-то задело в нем внутри. Он возвращается в домик сторожихи, где живет, и вот тут начинается та знаменитая сцена, которую мы называли «машинка-пулемет».

Эрмлер задумал ее так: Филимонов, чтобы как-то защититься от нарастающей в нем непонятной тревоги, берет со стола маленький колокольчик и начинает вслушиваться в его звук. Под этот негромкий мелодичный звон в сознании Филимонова возникают беспорядочные воспоминания, которые никак не складываются в общую картину его прошлого. В мозгу героя происходит гигантский по интенсивности процесс. Он схватывает принесенную им со станции пустую коробку от папирос «Эпоха», выброшенную из окна вагона, за которым скрылось женское лицо, так взволновавшее его. Он озаряется догадкой: «а что если внутри коробки скрывается причина его беспокойства?» Осторожно, боясь, чтобы из коробки не выпорхнула эта «причина», он приоткрывает ее. Коробка пуста. Тогда Филимонов хватает коробку зубами, пытаясь ее разгрызть, отомстить ей за обман, но в этот миг в его

ровский-Эшке в пятом павильоне построил эту громадину: в центре крутилась огромная планшайба, работали все станки, двигался мостовой кран. Словом, цех! Съемки шли круглосуточно. И несмотря на наши бесконечные разногласия и тысячи трудностей, картина была сделана в срок.

Считаю долгом своим сказать, что нас всегда спасали врожденный такт и ум Юткевича. Если бы не он, случилась бы катастрофа, ибо я вел себя агрессивно, постоянное чувство неудовлетворенности разрывало меня и искало виновных. 26 октября 1932 года в 7 часов утра я снял последние два кадра с В. Гардиным, а в 11 часов вечера все Гуковское начальство принимало фильм.

Я начинал в искусстве дилетантом — талантливым дилетантом, не больше. Когда я приступил к работе в кинематографе, у меня не было сколько-нибудь устойчивой художественно - теоретической подготовки. Кое-что читал из Г. В. Плеханова, и он казался мне путеводной звездой. Мне думалось, что его статьи об искусстве — солидная крепость, которая убережет меня от превратностей творческой жизни. Но в кино меня окружили люди, которые знали что-то другое и говорили так умно и красиво, что поначалу я перед ними стушевался и не решался настаивать на том, во что едва успел поверить. Мне неудобно было утверждать «банальные» истины, вроде того что «искусство для искусства — вздор и бессмыслица». Среда увлекла меня за собой, и я стал подпадать под обаяние едва ли не всякого «изма».

Одним из мастеров КЭМ был художник Н. Сверчков, который горячо доказывал мне, что живопись в ее прежнем понимании отжила, что Рембрандт, Рафаэль, Леонардо да Винчи или Репин, над которым он особенно издевался, больше

мозгу начинает вдруг мелькать образ идущего поезда, потом женское лицо, снова поезд, колеса поезда, снова женская голова, но на этот раз в подвенечном уборе. Лицо не ясно, размыто, не в фокусе, но оно улыбается... Последнее видение еще более волнительно. Оно приводит его на грань, за которой начнется что-то очень желанное, но и очень страшное.

Так вот, когда режиссер предложил мне «рисунок» этой сцены, я, несколько раз прорепетировав ее, нашел нужное эмоциональное состояние и открыл в ней ряд нужных мне подробностей и приспособлений. Эрмлер остался доволен репетициями и дал команду приготовиться к съемке. Но я попросил его повременить еще немного. Мне казалось, что «чего-то» я еще не ухватил, но это «что-то» вот-вот появится. Однако Эрмлер был совершенно доволен уже имевшимися результатами и посчитал, видимо, мою просьбу очередным «федькиным капризом». Тем не менее я настаивал и, не дожидаясь согласия, снова начал репетировать сцену с самого начала, с колокольчика.

Не я принес этот колокольчик, а Эрмлер. Не я придумал начинать сцену со звона этого колокольчика, а Эрмлер. Надо же было выдумать такое!

Когда я стал вслушиваться в его наивный, детский звон, я словно вошел в иной, незнакомый и волнующий мир. Мысли и чувства стали разбредаться в разные стороны, какие-то сумбурные видения замелькали перед внутренним взором. Это было упоительно. Я не мог оторваться от него, я продолжал упиваться этими новыми, первобытными ощущениями, наполняя себя ими до краев.

— Хватит! — сказал Эрмлер. Он превосходно видел, что я уже готов для съемки и, вероятно, боялся, чтобы эта готовность не пошла на убыль. Но я упрямо продолжал звонить и звонить.

— Перестань! Будем снимать! — сказал Эрмлер, не повышая голоса, но с зазвеневшей в нем металлической нотой.

Но колокольчик не отпускал меня.

— Федька, пойди сюда на минуту! — спокойно крикнул Эрмлер и повел меня за декорацию.— Ты будешь сниматься?

никому не нужны и что правда нового искусства — в супрематизме. Н. Сверчков говорил с таким убеждением и так красиво, что я записывал, запоминал его высказывания, а потом выдавал их за свои. Я стал завзятым супрематистом, но прошло какое-то время, и я понял, что это не по мне. Такие направления, как футуризм, кубизм, прошли мимо меня. Конструктивизмом, напротив, увлекся, но тоже не надолго и не глубоко. Происходило это не потому, что я стал зрело разбираться в искусстве, а просто потому, что во мне это не прорастало, не находило необходимой почвы.

Однажды в мои руки совершенно случайно попала книжка под названием «Сон и сновидения». Она понравилась, даже увлекла. Я стал доискиваться первопричин этих теорий и таким образом добрался до З. Фрейда. Дополнительным толчком послужило общение с С. Эйзенштейном, который хорошо знал З. Фрейда — со всей глубиной и фундаментальностью, которая была свойственна его интеллекту. Он не декларировал этого знания, не рассматривал его в качестве краеугольного камня, но знанием этим владел и пользовался в своей работе. Достаточно вспомнить некоторые сцены из «Старого и нового», которые не оставляют сомнений относительно своего происхождения. Мое увлечение Фрейдом подсек, как ни странно, тот же С. Эйзенштейн. Он сказал мне однажды: «Если ты не прекратишь возню с Фрейдом, я перестану с тобой знаться. Ты болван. Читай Павлова, ты увидишь, что не Фрейд один существует на свете». В Павлове я, как умел, пытался разобраться позже. Это было для меня не просто, и на протяжении своей жизни я возвращался к нему несколько раз. Но под влиянием С. Эйзенштейна я уже тогда начал расставаться с З. Фрейдом.

— Нет!

— В последний раз спрашиваю: будешь?

— Нет!

Тогда он рванул свой именной пистолет из заднего кармана брюк и с пеной у рта прошипел:

— Я тебя пристрелю!..

Это выдержанный-то Эрмлер! А?.. Видимо, довел я его действительно до предела.

Что греха таить: я вообще-то человек не очень храброго десятка. Но в данном случае я не испугался, ибо я был на своем фронте — в роли. И не каприз, как думали все, руководил мною. Эрмлер понял это и сунул пистолет обратно.

Когда он ушел, мне стало совестно перед ним. Я побыл еще, «для приличия», пару минут за декорацией и тихий, собранный, стараясь ни на кого не глядеть, вышел на площадку...

Сцена получилась.

В те времена я не был способен оценить всю безграничность терпения, которое Эрмлер всегда проявлял к актерам. Только через двадцать лет, когда мы снова встретились с ним в работе, в картине «Великий перелом», где я играл второстепенную роль, мне пришлось со стороны наблюдать за тем, как он работает с главными исполнителями.

Вспоминая, сколько я сам, вольно или невольно, испортил ему крови в свое время, я видел, как дорого обходится Эрмлеру его бережное и любовное отношение к актеру.

Чем больше время отдаляет нас от живого Эрмлера, тем выше в своем значении становится этот огромный художник. Когда живешь под горою, то не ощущаешь ее высоты, а отступив, вернее понимаешь ее масштабы.

И когда будущие киноведы (Эрмлер так и не нашел пока своего биографа) доберутся до раскрытия творческой тайны этого человека, когда поймут, почему у него, такого веселого человека, были такие печальные глаза, то и сам он станет понятнее не только нам, его соратникам, но и молодому поколению, которое, в это я твердо верю, по справедливости оценит и его картины и его удивительную биографию.

Только во «Встречном» я пришел, наконец, к пониманию художественного реализма как собственной почвы, своего пути в искусстве. Я думаю, что это было заложено во мне с самого начала, вероятно, я не мог иначе.

Среди нынешних молодых людей есть тоже ищущие и «отклоняющиеся». Я думаю, это хорошо, если люди на самом деле ищут. Тот, кто серьезно ищет, должен найти. Хуже, когда только имитируют поиск, когда отклоняются оригинальности ради и нагловато отрицают то, что и не попытались познать. Больше всего в искусстве я не люблю именно это. Если я и заблуждался, то это было вызвано стремлением понять и познать. И мне кажется, что эти — отрицающие — глупее, чем был я, когда хватался за чужие для меня «измы».

Со звукового кинематографа начинается настоящее становление моего творческого кредо. Пришла зрелость, появились новые, именно для меня, средства. Еще прежде я жаловался на то, что мне не хватает звучащего слова. Теперь я его получил. И хотя поначалу я был, пожалуй, излишне болтлив, я и сейчас не согласен с тем звуковым кинематографом, который настаивает только на движении. Да, конечно, движение, но «Великим гражданином» я доказал прежде всего самому себе, что если слово выражает мысль — оно не нарушит законов кинематографа. И теперь, находясь у завершения своего творческого пути, я заканчиваю его словом.

Мне удалось понять то, что умные люди, вероятно, знали всегда,— мысль на экране рождает слово, а не наоборот. Это так просто и очевидно, что, кажется, не о чем и говорить. Между тем как часто мы считаем осуществленной цель искусства там, где есть только его средства!

«Красные партизаны» (1924). В центре за столом Ф. Эрмлер



«Катька—Бумажный ранет» (1926). В. Бужинская — Катька



«Дети бури» (1926)



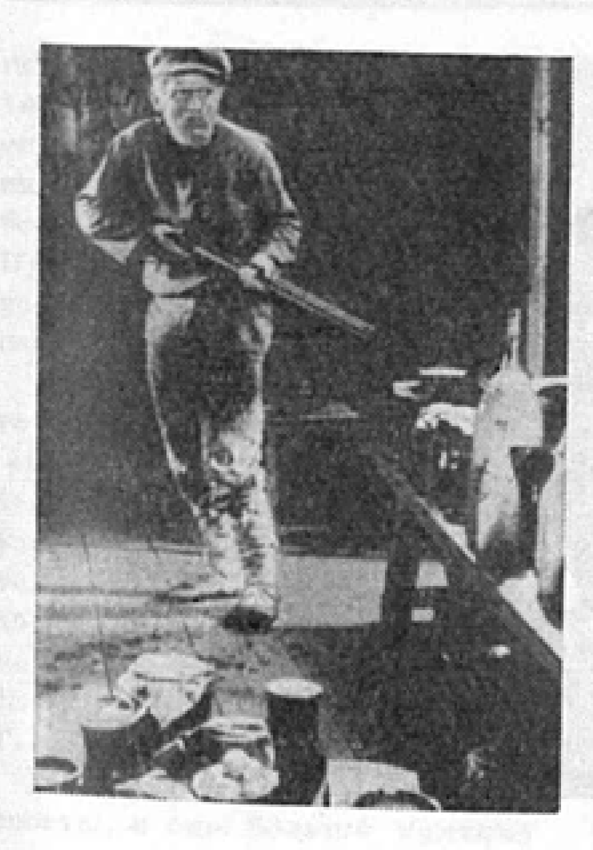
«Дом в сугробах» (1927). Ф. Никитин — музыкант



«Парижский сапожник» (1927). Ф. Никитин — Кирик

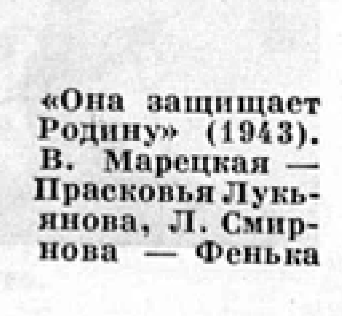
«Обломок империи» (1929). Слева — Ф. Никитин — Филимонов

«Встречный» (1932).
В. Гардин — Бабченко, Н. Козловский — инженер Лазарев



«Крестьяне» (1934).
Б. Пославский — Егор Нечаев





«Она защищает Родину» (1943).
В. Марецкая — Прасковья Лукьянова, Л. Смирнова — Фенька

«Великий гражданин» (1937—1939).
Н. Боголюбов — Шахов

«День первый» (1958)



Тремя камерами

Ю. Сокол

Способ многокамерной съемки, возможности, в нем заложенные, условия, которых он требует, опыт его применения — об этом прежде всего написана статья оператора Юрия Сокола. Однако автор затронул и более общие вопросы кинопроизводства — такие, как планирование, организация, финансирование съемок.

Когда на встречах со зрителями я сообщал, что «Зной» создавался 22 месяца, а «Джура» и «Перекличка» — каждый по 18 месяцев, все ахали и смотрели на меня с восхищением. Я объяснял, что в том и заключается специфика кино: действие, совершающееся на экране в считанные секунды, требует многих дней труда на съемочной площадке.

Но так ли это обязательно? Почему нельзя то, что происходит полтора часа на экране, снять за те же полтора часа? На что расходуется время в съемочном периоде?

●

Известно, что любой эпизод, состоящий из одного кадра, можно запечатлеть на пленке, как говорится, «за один присест» — непрерывающимся куском от начала до конца. Когда же эпизод состоит из нескольких монтажных кадров, то принято считать естественным, что беспрерывное действие разрывается на отдельные кусочки по числу кадров, над ними порознь работают и порознь их снимают. Это уже само по себе требует большого мастерства и тщательной подготовки: все должно быть выдержано в едином световом, тональном, ритмическом решении; актеры должны быть одинаково загримированы, одеты; кадры должны быть заполнены одним и тем же реквизитом, мебелью. А ведь это не так просто: между съемкой отдельных кадров проходит иногда несколько часов, а то и дней.

К такой практике мы привыкли, считаем ее обычной, притерпелись к тем трудностям, которые она создает. И все-таки мне хочется сказать о главном, как я считаю, ее недостатке: о затягивании сроков съемочного периода.

Ведь основное время работы на площадке уходит на подготовку к съемке, а сама съемка — от сигнала «Камера!» до сигнала «Стоп!» — занимает считанные секунды. Обычно подготовка к съемке одного кадра требует в среднем не меньше часа. Значит, если фильм состоит из 500 кадров, то, чтобы снять их, потребуется по крайней мере 500 часов, или иначе — 62,5 рабочих смены, то есть четыре календарных месяца.

Между тем существует, по-моему, большая категория фильмов, которые не вынуждают тратить часы на подготовку каждого кадра. Достаточно определенным образом построить декорацию, отрепетировать сцену, осветить ее и расставить несколько кинокамер, чтобы снять одновременно и сразу все монтажные кадры эпизода, сцены.

Во многих случаях необходимость разбивки эпизода на отдельно снимаемые кадры обосновывают физическими и творческими возможностями актеров. Но не менее часто порядок съемки определяется всего лишь нашими производственными традициями. Иной раз актеры могли бы сыграть значительно бóльший кусок, чем тот, который предлагается режиссером. Так, спрашивается, что же мешает снять его «за один присест» — от начала и до конца? Технически это вполне осуществимо. Я не

В порядке обсуждения.

вижу принципиальных причин, которые мешали бы снять за полтора часа фильм, действие которого беспрерывно развивалось бы в течение этих полутора часов. Такой фильм, конечно же, явился бы исключением. Однако при соблюдении некоторых условий — о них я скажу ниже — появляется возможность снимать многие ленты пусть не за полтора часа, но все же за более короткие сроки, нежели те, к которым мы привыкли. Приступая к рассмотрению этих условий — а среди них такие важные, как планирование сроков съемочного периода, изменения в организации производства и дополнительное техническое оснащение съемочных групп, — хочу предупредить, что мои предложения не распространяются на съемки любого художественного фильма. Напротив, они применимы только к определенной категории картин. Условно я назвал бы их «разговорными», то есть такими, основная проблема, идея или интрига которых излагается в основном в словесной аргументации, в системе речевых средств.

В работе же над фильмами, воздействующими на зрителя по преимуществу эмоциональным рядом изобразительных, ассоциативных, монтажных средств вряд ли когда-нибудь окажется возможной интенсификация съемочного времени.

●

Прежде всего — о планировании.

Ныне существующие нормативы предусматривают такую выработку: 25—35 полезных метров в смену при съемках на натуре, 40—55 полезных метров — в павильоне.

Между тем оказывается, что обычно не наберешь и десяти дней подряд, в которые группа действительно бы выполняла свою норму.

Вот пример из моих записей по фильму «Перекличка»:

23	июля	снято	15 *м*
24	»	»	45 *м*
25	»	подготовка	
26	»	выходной	
27	»	снято	23 *м*
28	»	»	1,5 *м*
29	»	»	7 *м*
30	»	»	192 *м*
31	»	»	11 *м*

На что здесь обращаешь внимание? Несмотря на высокую среднюю выработку (42 *м*) и отдельные случаи большого перевыполнения нормы (192 *м* в смену), отмечаешь низкую выработку в отдельные дни (1,5; 7 *м*). Что же, группа ленилась? Любой опытный кинопроизводственник ответит отрицательно, потому что знает: затраты труда и времени, необходимые, скажем, для съемки ста метров выступления защитника в суде, несравненно меньше, чем те, что нужны для съемки одного метра танкового боя. В первом случае достаточно обычных приготовлений: установить свет и камеру, загримировать актера, провести несколько репетиций. Во втором — потребуется провести огромные подготовительные работы: превратить выбранную натуру в «поле боя», вырыть воронки, установить заграждения и т. д., добиться сложной координации действий воинских подразделений, заложить пиротехнику, провести громоздкие и продолжительные репетиции и т. п.

Итак, при первом варианте группа снимает за день сто метров, при втором — один метр. Но этот один метр — полноценная выработка за смену: ведь дело не в том, что у группы не хватило времени снять еще девяносто девять метров, а в том, что реальные трудовые затраты напряженного восьмичасового рабочего дня (бывает и более) были направлены на создание одного-единственного нужного полезного метра пленки — того, что войдет в картину. Значит, сам по себе полез-

ный метраж ни в какой степени не отражает трудовых затрат при съемке, он не несет в себе ни качественной, ни конкретной, ни творческой характеристики. Однако существующая система планирования выделяет только полезный метраж как мерило деятельности съемочной группы, игнорируя все иные факторы.

При этом продуктивность съемочной группы, если выразить ее во времени, выглядит ничтожной до нелепости. Так, собственно на съемку пятидесяти полезных метров в день затрачивается около двух минут, остальные 7 часов 58 минут рабочего времени идут на приготовления и не учитываются как полезная деятельность. Получается, что производительный труд, оцениваемый по его результатам, занимает менее одного процента трудового дня. Иными словами, полезный метраж оказывается слишком грубым критерием оценки труда съемочных коллективов.

Могут возразить, что едва ли не любая съемочная группа встречается в работе и с трудоемкими и с простыми кадрами. Поэтому-де к критерию «полезный метраж» следует относиться как к среднему, косвенному показателю трудовых затрат. Если это так, то откуда же в кинематографе в течение многих лет существует хроническое нарушение плановых сроков в съемочном периоде? Именно из-за существующей системы планирования с ее слишком малой дифференциацией норм. И разве даже правильность (в смысле совпадения с реальными затратами) статистически средних характеристик может служить обоснованием целесообразности существующего планирования, если понятно, что оно не отражает действительной сути явления? В одном случае за понятием «50 метров» гигантский пятидневный труд большого коллектива, в другом — та же цифра означает получасовую работу.

Думаю, что специфика кинопроизводства дает возможность применить иную, вооруженную более точными показателями и более совершенную систему нормативного планирования. Перед съемочными группами можно ставить более реальные и в то же время более высокие задачи.

●

Работая над фильмом «И никто другой» (киностудия «Беларусьфильм», режиссер-постановщик И. Шульман), мы пытались по-новому спланировать съемочный процесс. В результате наших усилий фильм был снят на два с половиной месяца раньше запланированного группе срока с экономией 35 процентов плановой сметной стоимости, что составило 85,7 тысячи рублей. Как были достигнуты эти показатели?

Наш план был конкретным. Прежде всего продумали организацию и техническое оснащение съемки. Сокращение съемочных сроков определялось созданными нами условиями. Не предлагая каких-то общих коррективов к существующей системе, расскажу, как был организован и оснащен процесс съемок конкретно у нас.

Прежде всего о пленке. Мы применяли черно-белую негативную пленку типа А-2. Употребляющаяся сейчас на студиях пленка КН-3 имеет чувствительность не выше 65 ед. ГОСТа, при работе с ней даже на натуре часто не хватает света. Преимущества пленки А-2 в 200 ед. ГОСТа (обработка велась в фенидоновом проявителе лаборатории «Беларусьфильма») очевидны: мы смогли работать в условиях крайне низкой освещенности, избегая простоев в ожидании солнца, упрощая подготовку к самой съемке за счет отказа от применения ДИГов и других традиционных осветительных приборов.

Кроме того, мы могли снимать не в павильонных декорациях, а в настоящих

помещениях, используя их безусловную достоверность, естественность фактур и освещения.

Режиссерским сценарием — и соответственно планом — предусматривалось строительство 14 декораций, из них двух больших комплексных (эпизоды «суд» и «квартира»). Вместо этого в городе Борисове были выбраны все нужные объекты в готовом виде. Отсюда экономия: например, аренда и ремонт нужной квартиры обошлись в 400 рублей, а на строительство декорации того же объекта надо было бы истратить 3 600 рублей. В естественных интерьерах мы переходили от одного объекта к другому, не теряя времени. В павильоне же простои были бы неизбежны: студия не в состоянии выстроить в течение месяца 14 декораций для одной картины.

Использование натурных интерьеров не открытие. Правда, у нас чаще предпочитают такие интерьеры, в которых можно применить ту же громоздкую осветительную аппаратуру и ту же методику работы, что и в павильоне. Мы же не приспосабливали объекты к дорогостоящим приемам павильонных киносъемок, а сами старались приспособиться к малоудобным условиям работы. Вместо привычной осветительной аппаратуры были применены открытые электрические лампы. Одно это позволило снизить потребляемую мощность до 2—5 *квт* на съемку среднего интерьера (комната, кабинет, кухня). По нормативам на эти же декорации при традиционном освещении необходимо было бы затратить 30—50 *квт*. Применение открытых ламп имеет еще одно важное преимущество: перестановка света занимает очень мало времени, так как такие лампы освещают одновременно все четыре стены. Так что можно было производить съемку в любом направлении, не меняя ничего в схеме света. Это, в свою очередь, давало возможность снимать одновременно тремя камерами.

Разместив три синхронные камеры так, чтобы ни одна из них не попадала в поле зрения другой и вместе с тем снимала наиболее выразительные фазы актерской игры, мы за одну съемку имели сразу все кадры, необходимые для монтажа будущей сцены. При съемке особенно больших эпизодов в каждом дубле камеры выхватывали разные моменты. Это достигалось сменой объективов или простым разворотом на штативной головке. В результате после съемки 3—4 дублей мы имели более 10 вариантов монтажа каждой сцены.

Данная методика организации киносъемок позволила снять любой эпизод в один прием от начала до конца, вне зависимости от его длины и количества монтажных планов.

Съемка. Работают три синхронные камеры — а что в это время делать главному оператору? Он, понятно, может стоять только у одной камеры — а каково качество кадров, снятых двумя остальными?

Каждая камера устанавливалась после проведения репетиций, в ходе которых выявлялись наиболее выразительные точки съемки. При этом режиссер и оператор совместно составляли план для каждой камеры. Например, одна из сцен — «разговор судьи Ивана Афанасьевича с матерью погибшего Казанкова» (109 *м*) — в нашей разработке выглядела так:

Первая камера снимает объективом 35 *мм* общий план сцены от входа в комнату судьи. Наезжает на рельсах до среднего плана судьи, через плечо матери Казанкова (сценарный номер кадра 319). С этой же точки снимаются кадры 323 и 327. После слов: «Ну, мне пора на

работу...» — камера отъезжает до общего плана (кадр 330).

Вторая камера (фокус 75 *мм* и 100 *мм* на втором дубле) снимает портрет матери в течение всей сцены, начиная с того, как она садится на стул (кадры 320, 322, 326, 328, 331).

Третья камера (фокус 50 и 75 *мм* на разных дублях) снимает боковую точку на сцену (кадры 321 и 324) и портрет Ивана Афанасьевича (кадры 325 и 329).

Перед съемкой я разъяснял вторым операторам (их было двое), что они должны снять своими камерами. Просматривая затем материал, я не один раз замечал, что некоторые кадры мог бы снять лучше — точнее скомпоновать их, ровнее провести панораму. Однако я ни разу не пожалел, что доверил камеру своим помощникам.

И тут, наконец, должен подчеркнуть, что использованный нами метод беспрерывной съемки всего эпизода несколькими камерами не был самоцелью. Вторичными, производными были и решавшиеся нами проблемы организации, планирования, экономии. Главное было в том, что этот метод отвечал задуманной нами стилистике фильма и другим творческим задачам.

В фильме «И никто другой» мы старались добиться максимальной достоверности во всем происходящем на экране. Ощущение документальности, которое достигалось благодаря описываемому методу съемки, было нам дороже, чем небольшие формальные потери в отдельных кадрах. Случалось и так: изобразительные погрешности, возникавшие при многокамерном методе съемок, выглядели неумышленным достоинством картины, вносили дополнительный эффект «доподлинности».

Убежден, что один из центральных эпизодов фильма — «второй суд»—протяженностью около 250 полезных метров, будь он снят монтажно, а не одним куском многокамерным методом, вряд ли выглядел бы так достоверно, как это получилось. Вероятно, снимая отдельными кадрами, мы добились бы большей выразительности. Но потеряли бы в ощущении слитности, естественности, то есть в том, к чему стремились.

Творческие преимущества многокамерного метода таковы:

1. По мнению режиссера и актеров, как и по моим собственным наблюдениям, в новых условиях изменяется рисунок актерской игры. Обстановка, окружающая исполнителей, реальна, предметна. Мизансцена ощущается как более объемная, в воображении исполнителей нет «плоскости» экрана, что порождается при съемке одной камерой. В натурных интерьерах нет лишних наблюдателей — тех, кто в павильоне смотрит с «лесов» или со стороны отъемной стены. Ничто не мешает актерам вести себя более жизненно, правдиво.

2. Я не раз замечал, как после репетиций, проводившихся в условиях, близких к павильонным, вносились значительные коррективы в актерское исполнение, едва мы входили в естественный интерьер, где предстояло вести съемку. Изменялись ритм и уровень громкости разговора — менялись артикуляция и поведение исполнителей. Причем найденное тут же фиксировалось, снималось. При многокамерной съемке не бывает таких случаев, когда найденное решение оказывается трудно идентично воспроизвести в каждом отдельно снимающемся кадре. Достаточно один раз удачно провести весь эпизод — и он уже снят, а иной раз удается снять неповторимую импровизацию, которую немыслимо запечатлеть при раздельном методе съемки.

3. Звукооператору, хотя и с затруднениями, предоставлена возможность запи-

сать чистовую синхронную фонограмму всего эпизода в едином акустическом и тембровом режиме. Определенные сложности, конечно, возникают из-за посторонних шумов в натурных интерьерах и невозможности пользоваться «журавлями». Однако это преодолимо.

Нужна, правда, изобретательность, чтобы скрытно разместить один или несколько микрофонов, четко записывающих речь вне зависимости от расположения или перемещений разговаривающих актеров. Возможно, понадобится шире применять узконаправленные микрофоны и радиомикрофоны.

4. Благодаря нескольким камерам часто возникает ситуация, при которой одна из них оказывается «скрытой», то есть на нее никто не обращает внимания, и ей удается запечатлеть не предусмотренные никакими репетициями моменты.

Во многих случаях именно эти камеры словно подсмотрели — сняли наиболее выразительно актерскую игру.

5. Беспрерывная съемка всего эпизода тремя аппаратами дает широкие возможности варьировать монтажное построение каждой сцены. При этом автоматически сохраняется единообразие движений и внешнего вида актеров, ритма и прочего, то есть всего того, что с трудом достигается при раздельной съемке кадров.

Несколько лет назад на «Мосфильме» был снят многокамерным способом телевизионный фильм «Теперь пусть уходит». Суть примененного способа состояла в том, что в момент съемки попеременным включением с централизованного пульта то одной, то другой камеры определялось монтажное построение эпизода. В дальнейшем с таким эпизодом ничего нельзя было сделать: ни удлинить, ни укоротить, ни дать его в другом построении — ведь камеры не снимали ничего, кроме того монтажного порядка, который был в воображении режиссера в момент съемки. Монтажные вариации были невозможны.

Но, как известно, в процессе монтажа фильма часто возникают новые идеи, новые потребности: эпизод, выглядевший сам по себе достаточно совершенным, заняв свое место в картине, совершенным уже не кажется— он излишне раздроблен крупными планами, лучше было бы оставить его в одном куске на общем плане и т. д. и т. п. Такие потребности возникали и при монтаже фильма «И никто другой», однако в досъемках, пересъемках нужды не было: материал, снятый целиком тремя камерами, давал достаточный выбор, удовлетворял возникшие при монтаже желания.

Сценарий фильма «И никто другой» в 2700 *м* состоял из 58 эпизодов. По плановым нормам (34 полезных метра на натуре и 41 в павильоне) мы должны были снять фильм за 93 рабочие смены — 73 съемочные и 20 репетиций и освоений. Весь производственный период должен был длиться 279 календарных дней.

Примененный нами метод определил иной принцип планирования: каждый эпизод снимался не более чем за один день. Мы сняли весь фильм за 34 смены. Полностью репетиции и освоения заняли при этом только 6 дней, они нужны были лишь при подготовке многометражных объектов-эпизодов, в остальных случаях подготовка занимала несколько первых часов работы, а в оставшееся время мы успевали до конца смены снять сразу весь эпизод. Сменная выработка свыше десяти раз превышала 100 полезных метров, трижды превышала 150 м. В итоге весь производственный период был сокращен на 74 дня. Общая экономия по различным статьям сметы, как уже было сказано выше, составила 85,7 тысяч рублей.

Анализируя причины, повлиявшие на досрочное завершение съемок и большую экономию сметы, не могу не отметить ряд других факторов, помимо вышеперечисленных.

Одно обстоятельство не нуждается в комментариях: актеры были закреплены за нашей группой, и нам не приходилось простаивать в ожидании исполнителей. Не менее важным было другое: сценарий, основа нашей работы, не подвергался никаким принципиальным изменениям в процессе съемок, и автор сценария С. Нагорный присутствовал на съемках.

Сценарий, по-моему, можно и нужно рассматривать как план работы, план производственный, экономический. Он ориентир при составлении сметы, определении сроков работы. Неточный, недоработанный сценарий дезориентирует планирование. Однако в первую очередь сценарий — план творческий, и в его реализации нам помогал автор.

Постоянное присутствие сценариста С. Нагорного в съемочном коллективе создавало удобную возможность вносить небольшие изменения в текст, приспосабливая сцену к конкретному месту съемки, делать некоторые сокращения перед съемкой, вытекающие из очередных просмотров готового материала, и давать в нужных случаях «авторское» толкование смысла эпизода. Все это ускоряло процесс подготовки к съемкам, устраняло споры по поводу смысла сцены и т. п.

И последнее, о чем надо рассказать: многокамерный метод съемки влечет изменения в комплектовании съемочной группы, потому что возле каждой камеры должен находиться оператор и должен быть ассистент. Состав нашей операторской группы выглядел так: главный оператор, два вторых оператора, три ассистента, два механика по синхронной аппаратуре и крановщик. Увеличение операторской группы на три человека против штатных норм, предусмотренных действующим положением, не привело к перерасходу фонда заработной платы. Напротив, вследствие сокращения сроков съемки группа дала значительную экономию по заработной плате (18,6 тысячи рублей).

Было бы неверно утверждать, что описанный в статье опыт работы во всех случаях ведет к сокращению сроков съемочного периода и к экономии средств. Я могу привести пример, свидетельствующий, что наш метод работы сам по себе не дает никакого сокращения сроков съемок по сравнению с общепринятыми. Так, фильм «Перекличка», на съемках которого применялись те же методы, был снят за 5,5 месяцев, то есть точно в срок, рассчитанный по нормам полезного метража. Почему так получилось?

Простая причина: фильм «Перекличка» состоял из 92 эпизодов, и, применяя принцип — каждый эпизод снимать за одну смену, мы пришли к такому же количеству смен, что и при традиционном планировании. Но именно это лишний раз подтверждает, что, применяя новый нормативный метод, можно найти более точный подход к фильмам, имеющим различную степень производственной сложности.

Непростое это дело — внедрить новые формы планирования и организации съемок, использовать многокамерный способ съемки. Нам не раз приходилось сталкиваться с существующими производственными ограничениями.

Взять хотя бы такое, казалось бы, явное преимущество, как сокращение производственных сроков. Известно, что для

некоторых категорий работников (режиссеров, операторов, декораторов, гримеров и других) занятость в производстве художественного фильма представляет собой определенную гарантию в получении полной зарплаты на протяжении 6—10 месяцев. В случае досрочного завершения съемок эта категория работников оказывается в невыгодном положении. Инструкция 1962 года, правда, предусматривает, что в таких случаях за работниками может сохраняться зарплата до истечения плановых сроков занятости. Теоретически в случае отсутствия какой-либо работы на студии эти люди могут 2—3 месяца ничего не делать и получать полную зарплату, то есть иметь оплаченный отпуск невиданных размеров. На самом деле всех, как правило, немедленно прикрепляют к новым фильмам и заработанные льготы никем не используются. Не будет ли более рациональным распространить метод премирования, и, скажем, процентов 30 от сэкономленной суммы распределять между всеми работниками киногруппы в качестве премии пропорционально их тарифно-ставочным окладам?

В невыгодном положении при досрочном завершении съемок могут оказаться и актеры. Признаюсь: если бы мы официально, до утверждения сметы, до выхода на площадку обосновали и утвердили проведение съемок в двухмесячный срок, мы не смогли бы удовлетворительно заплатить ни одному актеру ни по месячному, ни по аккордному договору.

Очевидно, что перспектива, которая ожидает каждого члена съемочного коллектива в случае досрочного завершения съемок, должна быть заманчивой, а не отпугивающей. Тогда каждый стремился бы всячески способствовать сокращению съемочного периода — самого дорогостоящего производственного этапа,— а не препятствовать этому, как оно порой случалось на нашей кинокартине «И никто другой».

Приведу еще пример. Существующие нормативы предусматривают, что в экспедицию можно взять одного светотехника на каждые 30—40 *квт* мощности используемой осветительной аппаратуры. Практически это означает, что на обслуживание четырех ДИГов выделяют пять светотехников. В случае применения нетрадиционных способов киноосвещения количество используемой электроэнергии резко сокращается. Большинство съемок на кинокартинах «И никто другой» и «Перекличка» было проведено при 4—6 *квт* используемого света. А между тем потребность в светотехниках была прежняя — четыре-пять человек. Мы вынуждены были каждый раз заказывать ненужные нам еще четыре ДИГа и лихтвагеи, чтобы обеспечить себя необходимым количеством людей, и, конечно, несли при этом большие дополнительные расходы.

●

Я коснулся лишь немногих сторон нашей деятельности, в основном относящихся к съемочному периоду. Цель статьи — обратить внимание на то, что совершенствование производства кинофильмов требует решения сложного комплекса вопросов, включая, возможно, и техническую модернизацию, и внедрение экономического стимулирования, и многих-многих других, среди которых, по-видимому,— обучение молодых операторов во ВГИКе методу многокамерной съемки.

Требования, выдвигаемые самой жизнью, взывают к появлению таких форм кинопроизводства, которые давали бы возможность решать идейные и художественные задачи, стоящие перед нами, в более короткие сроки.

За рубежом

Распятая кинематография

С. Торопцев

Вот уже три года в Китае свирепствует «культурная революция» и «сейчас идет форсированное создание механизма военно-бюрократической диктатуры», завершая «процесс разрушения политической надстройки народно-демократического строя»*. Тираническая диктатура небывалого по своему фанатизму культа личности Мао Цзэ-дуна сковывает свободные гражданские проявления, приводит к захирению, атрофированию культуры, литературы, искусства. Единственная теперь позволительная здесь тема — славословия в адрес Мао Цзэ-дуна и его «идей».

Культурные достижения прошлого объявлены «реакционными» — либо «буржуазными» или «феодальными», либо «ревизионистскими». Разрешены только произведения, характеризуемые как «пролетарские» образцы. Под «пролетарским», кстати, в Китае ныне разумеют лишь стопроцентно маоистское. Так, из всей многотысячелетней литературы получил высочайшее одобрение лишь удручающе тусклый роман 1965 года «Песня об Оуян Хае», в который автор умудрился «вместить почти все курсы и политические установки... и почти все идеи председателя». Поразительный критерий, выдвинутый, увы, бывшим писателем и бывшим ученым (а ныне маоистским трубадуром) Го Мо-жо!

Подобные требования хунвэйбиновские «ниспровергатели» предъявляют и к кинематографии. Вот две основные разрушительные тенденции, сопутствующие «культурной революции» в области кино: отрицание старого, отрицание огульное, не утруждающее себя каким-либо более или менее четким анализом, и попытка

* «Коммунист», 1969, № 4, стр. 88.

при помощи команды противопоставить отринутому хоть что-то новое, созданное «культурной революцией». Неувязка тут состоит в том, что, сметая старое, достаточно убедительного нового в области искусства не нашли. Произведения кинематографии, появившиеся после 1966 года и не впитавшие живую кровь прошлого искусства, оказались уродливым, дисгармоничным плодом, которому не суждено долгое существование.

Хорошо известно, что новое сменяет старое в процессе сложного диалектического развития. Административное вмешательство, нарушающее естественный исторический ход развития, к добру не ведет. Молодые ростки искусства новой эпохи исподволь вскармливаются соками искусства предшествующего. А социалистическая культура тем более должна взять для себя «все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»*.

Увы! В Китае сегодня царствует анархическая идея всеобщего разрушения. Ее теоретической основой служит формула Мао Цзэ-дуна: «Бу по — бу ли» («Не разрушишь — не построишь»). Реализуется пока преимущественно лишь первая часть, реализуется, надо сказать, виртуозно. По всему Китаю дымятся развалины его великой культуры.

Немалый путь был за плечами китайской кинематографии. Достаточно напомнить, что первая кинодемонстрация состоялась в Шанхае в августе 1896 года! А в 1905-м появился первый отечественный фильм. Это были фрагменты из спектаклей классического театра в исполнении известного артиста Тань Синь-пэя,— так уже над колыбелью китайского киноискусства склонились многовековые традиции, корнями уходящие в национальную почву. Благотворное влияние их не ослабевало до последних лет — пока искусственно не было прервано темным взрывом, словно в насмешку названным «революцией», да еще и «культурной».

Окидывая ретроспективным взглядом жертвы, закланные в угоду прожорливому божеству сегодняшнего Китая, нельзя не вспомнить кинематографию тридцатых годов. Взметенная на гребне революционных движений, патриотического подъема народа, она преодолевала салонное упадочничество, развивала идеи демократизма и прогресса. В художественный кинематограф пришли известные литераторы Тянь Хань, Ся Янь, А Ин, Ян Хань-шэн и другие, которые начали решительную борьбу со сторонниками так называемого «легкого кино», сторонящегося политических бурь. Именно тогда китайское кино впервые вышло на мировую арену, и «Песня рыбака» режиссера Цай Чу-шэна была премирована на международном кинофестивале в Москве в 1935 году. Жорж Садуль оценивает китайское кино тридцатых годов как «самое прогрессивное в тот период» после советского*.

Иного мнения придерживаются нынешние маоистские критики. Они возводят неправедную хулу как на произведения того периода, так и на фильмы, созданные после 1949 года, уже при народной власти, но рассказывающие о событиях тридцатых годов. Все эти фильмы квалифицируются как «черная линия», как «шедевры» (в кавычках!), ибо в них отсутствуют славословия в адрес «великого кормчего».

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 337.

* Ж. Садуль. Китайское кино.—«В защиту мира», 1951, № 71.

1949 год положил начало бурному развитию китайской кинематографии, опирающейся на опыт демократического кино тридцатых — сороковых годов, привлекшей себе на помощь опыт мировой кинематографии в лучших ее образцах. Крепнут связи китайских и советских кинематографистов. Становление народной власти в стране запечатлевают на пленку советские режиссеры С. Герасимов и Л. Варламов. Сотрудничество с ними стало прекрасной школой для многих китайских мастеров. Быстро набирала силы новая, еще неопытная, порой прямолинейно-схематичная, но всегда взволнованная, эмоциональная, проникнутая революционным пафосом молодая кинематография народного Китая. Уже в 1950 году на пятом международном фестивале в Карловых Варах «Премию борьбы за свободу» получил фильм режиссеров Лин Цзы-фэна и Чжай Цяна «Дочери Китая», в эпической форме поведавший о партизанском движении в Маньчжурии, о формировании классового сознания у крестьян, испытавших ужасы японского господства. Советский зритель, наверное, хорошо запомнил «правдивый, жизнеутверждающий», по оценке С. Герасимова, фильм «Седая девушка», прошедший по экранам многих стран. За «изящество и высокую гармонию» высоко ценил фильм «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» Чарлз Чаплин.

Однако уже и тогда, в начальный период, стала проявляться чрезмерная увлеченность руководящим административным диктатом в области кино. Слишком упрощенно, лобово понималась порой роль киноискусства лишь как пропагандиста идеологии и политики. К середине шестидесятых годов забота о поднятии его эстетического уровня была предана анафеме окончательно.

Сегодня мы видим, что на протяжении многих лет осуществлялся тщательно продуманный план перманентных «разоблачительных» кампаний, приведший к «нигилизму» «культурной революции». Важное место в этом плане отведено дискредитации советского киноискусства, служившего некогда образцом для кинематографистов Китая. Так, маоистские критики в 1963 году обрушились на «Балладу о солдате», «Сорок первый», «Иваново детство», «Судьбу человека»... Об этой «дискуссии» в свое время сообщала советская печать, и наши кинематографисты дали должный отпор вульгарному, тенденциозному «анализу» их работ в статьях критиков-маоистов.

Пышным цветом антисоветизм в китайской кинокритике распустился после 1966 года. Причем ею «разоблачались» не просто, скажем, «Летят журавли». Она, подвергая поношению советскую кинематографию, в первую очередь, обрушивалась на марксистскую идеологию, руководившую советскими режиссерами, тем самым выдвигая перед собственными деятелями кино новые критерии, которые возводились в канон. Вот один пример. В конце ноября 1967 года в «Жэньминь жибао» один автор, задетый за живое советской печатью, обиженно пытался доказать, будто истинная культурная революция — это не «количество кинотеатров, кинофильмов, образованных людей». Отсутствие логики и элементарного здравого смысла у этого автора понять можно. Ведь та «культурная революция», что обрушилась на Китай, закрывает библиотеки и кинотеатры и не дает рабочим и крестьянам никаких возможностей для самообразования. Приходится маоистскому ортодоксу объявлять, что чем меньше очагов культуры, искусства, тем лучше...

На этом разрушительном пути Китай «эпохи Мао Цзэ-дуна» достиг результатов, способных огорчить и обескуражить всех истинных друзей китайского народа. Общую участь разделяет и кинематография. Указания ей даются лаконичные и четкие — по-военному. Тут раздумывать нечего: повторяй лишь то, что указано свыше!

И вот хунвэйбиновские газетки печатают длинные списки фильмов, названных «ядовитыми травами». Закрыты студии, сняты с экрана фильмы, ошельмованы кинематографисты.

Среди причин поразившего сегодня китайскую кинематографию шока далеко не последнее место занимает травля ее работников.

Таким «организационным» мерам, видимо, был посвящен период 1966 — начала 1967 года, когда в центральную печать редко просачивались какие-либо сведения, но в прессе хунвэйбинов были сообщения о функционировании, например, на Пекинской киностудии «организационной группы по разгрому «Трех бывших» и критике ядовитых фильмов». «Тремя бывшими» именуются отдел пропаганды ЦК КПК, Пекинский горком и министерство культуры. В этих условиях любой работник в сфере культуры мог без долгих обоснований быть квалифицирован как «черный бандит» и «разоблачен». Жестоким нападкам подверглись виднейшие деятели, не одно десятилетие проводившие партийную политику в кинематографии, — Ся Янь, Тянь Хань, Ян Хань-шэн, Цюй Бай-инь. А ведь Ян Хань-шэн, например, был не только одним из старейших в стране заслуженных кинематографистов, но еще и секретарем партийной организации Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства. А Ся Янь — секретарем парторганизации Союза кинематографистов. Удар, как видим, искусно направлялся не просто против творческих работников, но и против партийного руководства творческих союзов.

Что, например, инкриминируется Ян Хань-шэну? Основные обвинения обращаются против фильма «Юг на севере» (выпуск 1963 года), снятого по его сценарию. Произведение не из сильных, и грамотный критик мог бы квалифицированно о нем поговорить. Но критики-хунвэйбины малограмотны: осуждают авторов за «искажение образа коммуниста» на том лишь основании, что героиня позволила себе заплакать в трудную минуту. Коммунист, по мнению официальной пропаганды сегодняшнего Китая, — не человек из плоти и крови, а нечто отлитое из железобетона. Тут уж недалеко до империалистических басен об «антигуманизме» и «слепой фанатичности», якобы присущих коммунизму. Так «левая» фраза оказывается на службе западной пропаганды со всем ее иезуитством и человеконенавистничеством.

Так же на песке построены обвинения в «преступлениях» Ся Яня. Советские кинозрители знают его сценарные работы. В разное время по нашим экранам прошли «Семья революционеров», «Лавка господина Линя», «Моление о счастье». Первый фильм — острый рассказ о трудной борьбе революционеров-подпольщиков в городе, находящемся под диктатом гоминьдана. Картина эта была положительно встречена на Московском кинофестивале в 1961 году (кстати, одно из обвинений Ся Яню: получил «одобрение ревизионистов»). «Лавка господина Линя» — переложение для экрана известного рассказа Мао Дуня о судьбе мелкого торговца, раздавленного бесчеловечной политикой гоминьдановских заправил.

Вульгаризаторской критикой картина обвинена в рекламе «классового капитулянтства», открывающего-де путь к реставрации капитализма. Осуждение фильма «Моление о счастье» было одновременно выпадом и против Лу Синя, правдивой и достоверной экранизацией рассказа которого является эта лента, как выяснилось, не утверждающая безоговорочного авторитета «идей Мао Цзэдуна».

Постыдным издевательствам прессы подвергается Цюй Бай-инь — старый кинематографист, сценарист и критик, преподаватель Шанхайской киношколы, заместитель начальника управления кинематографии Шанхая (разумеется, в прошлом). Травля его началась давно. Еще в 1965 году критики вдруг «обнаружили», будто «Монолог о новаторстве в киноискусстве» Цюй Бай-иня, опубликованный за три года до этого в журнале «Дяньин ишу» («Искусство кино»), не соответствует руководящим «идеям» и служит «реставрации капитализма в области кинематографии». Позже, уже во время «культурной революции», Цюй Бай-иню приклеили ярлык «контрреволюционера-ревизиониста от кинематографии», стоящего на «буржуазных позициях». Но в чем же конкретно проявились «преступления» Цюй Бай-иня?

В «Монологе» он выступил против некоторого однообразия тематики в кинематографии КНР, говорил о прямолинейности решения ею своих пропагандистских задач, ратовал за высокую художественную форму произведений. Художник, стоящий на революционных идеологических позициях, рассуждал он, должен выбирать для передачи содержания ту форму, в какой оно выразится наиболее полно и достоверно. Это поведет к большему творческому разнообразию, к активности деятелей искусства, к органичному слиянию идеологической направленности с художественной правдой. Не та же ли мысль заключена в высказывании К. Маркса: «Ведь не требуете же вы, чтобы роза благоухала фиалкой,— почему же вы требуете, чтобы величайшее богатство — дух — существовало в *одном* только виде?» *

Художественность нынче не в чести в Китае, и потому Цюй Бай-иню предъявляется обвинение в том, что он якобы «отвергает определяющую роль содержания по отношению к форме...» В этом обвиняется человек, который призывал не следовать застывшим догмам, а из законов бытия выводить законы искусства и раскрывать окружающим глаза на законы революционного переустройства мира.

Это-то испугало маоистскую критику — ее не устраивали прозорливые и честные художники, и потому она предпочла «не понять» боли Цюй Бай-иня, его желания видеть искусство своего народа живым, полнокровным, достойным той великой цели, на путь достижения которой народ встал в 1949 году и которая сейчас оказалась под угрозой. На Цюй Бай-иня навесили ярлык «реакционера», «противника служения литературы и искусства политике пролетариата». А когда в 1967 году началась разнузданная критика фильма «Красное светило», Цюй Бай-иня вновь «разоблачили», потому что он переработал для экрана одноименный роман, широкоизвестный и доброжелательно встреченный в свое время в Китае. (У нас роман был переведен в 1959 году.)

Где сейчас Цюй Бай-инь, что с ним, неизвестно. Так же как неизвестна

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2. М., «Искусство», 1967, стр. 412.

судьба Ян Хань-шэна, Ся Яня и многих других. Сообщалось о физических надругательствах над Тянь Ханем, о «публичном осуждении» Ся Яня на стадионе в Пекине 20 декабря 1966 года... Среди «неугодных» — хорошо известные нам имена председателя Союза кинематографистов (и постановщика фильма «Песня рыбака») Цай Чу-шэна, директора института кинематографии Китая Юань Вэнь-шу, режиссера Шуй Хуа, поставившего «Семью революционеров», «Лавку господина Линя», «Седую девушку»...

Осуждены как «несоответствующие идеям Мао Цзэ-дуна» и фильмы, произведенные до 1966 года. Массовая критика их началась еще весной того года, а к осени почти совершенно прекратился их прокат. Основой для кампании послужили материалы «Совещания по вопросам работы в области литературы и искусства в армии, созванного товарищем Цзян Цин по поручению товарища Линь Бяо». Совещание состоялось в феврале, результаты были опубликованы только в мае 1967 года — больше чем через год! Видимо, не без кулуарной борьбы утверждался тот жесткий курс, разрушительный дух которого пронизывает «протокол».

Совещание разрабатывало проблему «что такое хорошо и что такое плохо». Однако четких критериев оно так и не выдвинуло, оценки весьма расплывчаты. Все фильмы разделены на «хорошие, порочные и фильмы с более или менее серьезными недостатками». Но политический вывод «протокола» категоричен: «Все шестнадцать лет (существования КНР.— *С. Т.*) на культурном фронте идет острая классовая борьба», в ходе которой «реакционными» и «ревизионистскими» кинематографистами была выдвинута «теория отхода от канонов и догм». «Протокол» квалифицирует это как «отход от идей Мао Цзэ-дуна», то есть как наказуемое преступление.

Когда 1 апреля 1967 года во всех центральных газетах страны появилась директивная статья «Патриотизм или национальное предательство», «разоблачившая» фильм 1950 года «Тайна цинского двора» (сделанный практически еще до Освобождения, только задержавшийся с выпуском),— это означало начало нового барабанного этапа критико-сортировочной кампании в китайской кинематографии. Автор статьи — Ци Бэнь-юй, тогда принадлежавший еще к руководящей элите «культурной революции». После этого уже и не подсчитать ругательных статей, авторы которых, скрывавшиеся под псевдонимами типа Хун Ши-бин (Красный боец истории), остервенело крушили те фильмы, которые некогда поднимались на щит.

Китайский экран оказался опустошенным. Но официальная критика уделяла внимание далеко не всем фильмам. Выбор был тенденциозно ограничен. Чтобы разобраться в характере тенденции, назову некоторые ленты. Вот, например, центральной прессой упоминается «Яростный прибой», поставленный в 1963 году на армейской студии Пекина «Первое августа» режиссером Ши Вэнь-чжи. Это история Пинцзянского восстания 1928 года, героем которого был Пэн Дэ-хуай, бывший министр обороны, репрессированный в 1959 году после выступления на пленуме ЦК КПК против авантюристической политики Мао Цзэ-дуна.

Или «Возгорелось пламя» * — фильм 1962 года (режиссер Чжан Цзюнь-сян,

* В прессе иногда встречается иной перевод — «Пожар в степи». Однако точнее предлагаемый вариант, ибо название фильма представляет собой часть выражения «из искры возгорелось пламя».

шанхайская студия «Тяньма»): история Аньюаньского восстания 1922 года, одним из руководителей которого был Лю Шао-ци.

«Бурные волны Красной реки» — 1963 год, Пекинская киностудия, режиссер Вэй Жун. Картина рассказывает о периоде тридцатых годов, особое внимание авторы уделяют одной из опорных баз революционной Красной армии, где действовал Гао Ган — видный руководитель КПК, объявленный в 1955 году «заговорщиком» и исчезнувший с политического горизонта.

«Красное светило» — 1963 год, шанхайская студия «Тяньма», постановка Тан Сяо-даня, сценарий Цюй Бай-иня. Здесь обнаружена, оказывается, попытка отвергнуть маоцзэдуновскую «теорию народной войны» и «превознести буржуазную военную линию, утверждающую примат военного дела и техники».

Перечисления можно продолжать, но уже, кажется, ясно, что киноведческим анализом и не пахнет. Критика, если пользоваться терминологией, модной для «культурной революции», — лежит в русле «борьбы двух линий»: маоизма и оппозиции. Тенденция ее — дискредитация Лю Шао-ци, Пэн Дэхуая, Пэн Чжэня, Гао Гана и всех других политических деятелей, которые по тем или иным мотивам могут рассматриваться как прямые соперники Мао Цзэ-дуна, люди, оппозиционно настроенные к его политике, или же — в ретроспективном плане — конкуренты в борьбе за утверждение своей роли и роли своих «идей» в истории.

В той же тональности звучит и критика в хунвэйбиновской печати: дацзыбао, газетки, специальные брошюрки. Критика эта считается неофициальной, и, может быть, поэтому она намного более откровенна и шире захватывает «тему». Инспирированность ее сверху несомненна.

Одним из наиболее впечатляющих документов такого рода является «Список четырехсот фильмов — ядовитых трав и фильмов с серьезными ошибками», составленный хунвэйбинами Пекинского института кинематографии. Здесь не пропущен ни один фильм, когда-либо не понравившийся Мао Цзэ-дуну или его приспешникам. Двадцать восемь страниц убористого текста этой брошюрки содержат названия двухсот художественных фильмов производства КНР, двадцати мультипликационных, двадцати фильмов периода тридцатых годов, ставших в Китае уже киноклассикой, по три десятка документальных и научно-популярных лент, включающих, наряду с отечественными, и советские (которые не устраивают критиканов демонстрацией выдающихся достижений социалистической науки, столь разительно контрастирующих с их собственными «победами»), и сто иностранных художественных лент, бывших в прокате в КНР. Основному тексту предпосланы, разумеется, «высочайшие указания» (так теперь пекинской пропагандой именуются канонизированные высказывания Мао Цзэ-дуна) — теоретическое оправдание практического нигилизма.

Давайте кое на что обратим внимание. Вы заметили, какие все круглые цифры — и общая, и в разделах? Все слишком закруглено, слишком подогнано, чтобы быть истиной. Шестьдесят названий — это те произведения, которые в то или иное время были недоброжелательно упомянуты августейшим семейством и приближенными к нему лицами. А вот принцип отбора остальных установить труднее. Чем, скажем, «Семья революционеров», включенная в «Список», хуже,

с точки зрения авторов его, «Новой истории старого солдата», которая, как и первый фильм, заслужила «ревизионистское одобрение» на Московском кинофестивале? Или что делает в «Списке» «Красный короб» (1965 год) — фильм, в котором, кажется, нет кадра без упоминания имени председателя Мао?..

Тем не менее ясно: направление критики, выраженное этим «Списком», по-прежнему не выходит за рамки политических задач «культурной революции» — безоговорочное утверждение культа личности Мао Цзэ-дуна, пересмотр истории в угоду этому культу, отрицание традиций, наследия, отрицание всех тех черт человеческого существования, которые роднят и сближают трудящихся всего мира. Опять бросается в глаза антиисторичность анализа.

Резкие удары наносятся как по фильмам, связанным с литературой и театром древних эпох, так и по тем, что были созданы в период тридцатых годов. Ярлыки, навешиваемые на те или иные произведения, чаще всего не имеют ничего общего с действительным их содержанием. Так «Песне молодости», поставленной в 1959 году по роману Ян Мо, известному и в Советском Союзе, инкриминируется «прихорашивание интеллигенции» и «отсутствие руководства председателя Мао и его идей» и даже «отсутствие армии». Последнее уже просто наивно — картина рассказывает о трудной и напряженной борьбе революционеров-подпольщиков в гоминьдановских городах — откуда тут взяться армии?! И сами события разворачиваются в 1935 году, поэтому смешно говорить об отсутствии в фильме «руководства председателя Мао и его идей», которые тогда еще не всплывали на поверхность истории.

Выразительную точку ставит признание некоего Го Кая, одного из неистовых «ниспровергателей», появившееся в хунвэйбиновской газетке «Гуннунбин дяньин» («Рабоче-крестьянско-солдатское кино»): «Я буржуазных (понимай: организованных народной властью КНР. — *С. Т.*) университетов не проходил... и во всех этих буржуазных литературах и искусствах не разбираюсь. Но я читал книги председателя Мао, идеи Мао Цзэ-дуна помогли мне прозреть, и я увидел лисий хвост «Песни молодости». Вот вам идеологическая и «культурная» платформа, с которой дается оценка произведению! Увы, тут нет ничего марксистского. Вульгарное социологизаторство — тенеты маоизма, расставленные критиками-браконьерами.

На каких еще названиях задерживается взгляд, пробегая по «Списку»? «Баскетболистка № 5». Фильм был в нашем прокате. Что в нем найдено отрицательного? «Прикрашена буржуазная барышня; в финале она полюбила бедного спортсмена, чем проповедуется классовое примиренчество».

«Повесть о деревне Любао» тоже знакома нашему зрителю. Фильм, оказывается, «выступает против дисциплины», утверждая, будто «в армии допустимы любовь и брак».

«Цветам привольно в парке под луной» — картина порочна уже тем, что «в названии не отражена классовая борьба», а сам фильм пропагандирует «материальное стимулирование... и расписывает всякую там любовь, будто мужчины и женщины столь низменны, что столбенеют, едва заметив один другого».

«Бумажный змей» — фильм поставлен в 1958 году французским режиссером Роже Пиго на Пекинской киносту-

дии. Это милый рассказ о дружбе детей — маленького француза Пьера и китайского мальчика Сун Сяо-цина. В 1958 году тема дружбы народов еще не была запретной в Пекине, но через десять лет картина критикуется за «пропаганду бесстыдных капитулянтских баек — «человек человеку друг, товарищ, брат»...

Мэй Лань-фан... Этого замечательного актера прекрасно знают в Советском Союзе и те, кому посчастливилось попасть на его выступления во время гастролей, и те, кто видел его лишь на экране — в советской ленте, снятой в 1935 году С. Эйзенштейном. Сейчас критикам-хунвэйбинам мешает его искусство, они поносят китайский фильм «Мэй Лань-фан» за «рекламу... теории примата искусства... и утверждение реакционного курса Мэй Лань-фана в области искусства».

Из комментария к научно-популярному фильму «Маленькое солнце», трактующему чрезвычайно любопытную проблему создания искусственного светила для утепления земного климата, следует, что в этом сугубо научном вопросе ретивые критиканы ухитрились усмотреть политический подвох: «Фильм болтает, будто на небе лишь одно солнце, да и то холодное... Необходимо создать маленькое солнце, чтобы на небе их было два. Этим фильм злобно нападает на самое-самое красное солнце наших сердец председателя Мао». И это взято не из юмористического журнала, а все из того же «Списка четырехсот фильмов — ядовитых трав», претендующего на политическую серьезность.

Пресловутый документ открывает нам со всей очевидностью основные черты хунвэйбиновской критики — антиисторизм, вульгаризацию, узкую трафаретность мышления, прямую фальсификацию, враждебность прогрессивному мировому искусству, воинствующий антисоветизм.

Но, как говорится, пустырь не пуст — на нем растет чертополох. Что же произошло за три года «культурной революции» на пустыре, где еще так недавно возвышалось здание китайского киноискусства?

В 1966 году студии замерли, все картины, находившиеся в производстве, были законсервированы. Однако Центральную студию хроникально-документальных фильмов сохранили, и 22 сентября 1966 года на первой полосе «Жэньминь жибао» появилось торжественное сообщение о выпуске первого фильма «новой эпохи». Он назывался с пафосом — «Председатель Мао — вместе с многомиллионной армией культурной революции» и рассказывал о митинге в Пекине на центральной площади Тяньаньмэнь 18 августа, где Мао Цзэ-дун приветствовал только что народившуюся темную массу хунвэйбинов. Так и пошло дальше: сколько было парадных встреч — столько было парадных фильмов. Все сюжеты крутились вокруг Мао Цзэ-дуна, даже в названиях не позволяя себе больших вольностей: «Председатель Мао принимает хунвэйбинов и революционных преподавателей и учащихся», «Председатель Мао в третий раз принимает многомиллионные массы маленьких полководцев революции», «Председатель Мао...», «Председатель Мао...» и т. д. и т. п. Эти ленты готовились в сжатые сроки, и хунвэйбины на студиях, как сообщали газеты, трудились днями и ночами. Расчет был на внешний эффект. Постепенно ажиотаж спадал, производственные циклы увеличивались, и фильм о последней встрече Мао Цзэ-дуна с хунвэйбинами на площади Тяньаньмэнь в конце 1966

года появился на экранах лишь в августе 1967-го — почти через год.

Темы, увы, стали истощаться, и зрителей взбадривали только допингом патетики. Так, помпезное название «Народы мира горячо любят председателя Мао» присвоили серенькой ленте о приеме Мао Цзэ-дуном всего-навсего группы конголезских практикантов. Газетная пропаганда подогревала зрительский энтузиазм: «Ныне мы показываем красные фильмы, в которых дан светлый образ председателя Мао, и в огромных залах тесно... Потому что рабочие, крестьяне и солдаты никак не могут насмотреться на самое-самое красное солнце наших сердец председателя Мао».

«Тема Мао Цзэ-дуна» стала даже не основной, а единственной в кинематографии. Впрочем, не только в ней — вспомните «все идеи председателя», втиснутые в роман «Песня об Оуян Хае»; то же самое происходит и на театральной сцене, где эти «идеи» получают конкретное воплощение в «песнях на изречения Мао Цзэ-дуна», «танцах на темы идей Мао Цзэ-дуна», и тому подобное.

Хунвэйбинам, подвизающимся в нынешней «красной» кинематографии Китая, приходится быть осторожными и предусмотрительными. Им не могла не показаться поучительной судьба их жертв: ведь сумели же выдвинуть обвинение даже столь правоверно-маоистскому фильму, как «Лэй Фэн», — о солдате, случайно погибшем на трудовом посту и затем канонизированном пекинским синодом: в картине обнаружили «плохой портрет председателя Мао», что было квалифицировано как «политическая ошибка». Сегодня вокруг головы Мао сияет нимб. «Самое-самое красное солнце» снимают только нижним ракурсом, подчеркивая его монументальность и незыблемость.

На подобные «творческие находки» у хунвэйбинов-кинематографистов было достаточно времени — после первых опытов студия замолчала почти на год, и лишь по напряженности этого молчания, сопоставленного с непрерывно нараставшей критикой фильмов старого производства, можно судить о бурях, бушевавших под поверхностью. Только к 1 октября 1968 года появляются сообщения о возобновлении кинопроизводства.

Увы, это опять те же сусальные ленты о Мао Цзэ-дуне и его «идеях». Поначалу, правда, могло привлечь сообщение о выпуске киножурнала, который обещал стать регулярным. Киножурналы, как их понимают во всех странах мира, запечатлевают главные события жизни государства, дают ее всестороннюю картину — и экономическую, и политическую, и культурную. Увы! Киножурнал, начатый в Пекине, иной. Вот анонс к первым двум выпускам: «Председатель Мао — самое-самое красное солнце сердец революционных народов мира». Теперь посмотрим на содержание сюжетов. Председатель Мао принимает «революционных бойцов», председатель Мао принимает «друзей» из Италии (левую экстремистскую группу, существующую за пекинский счет). Что ни сюжет — то прием у Мао Цзэ-дуна. Можно подумать, что в стране ничего более важного, чем пекинские посиделки, не происходит. Что это — боевой киножурнал, чутко реагирующий на события в стране и в мире, или придворная хроника? В этом году киножурнал продолжает выходить с перебоями. Содержание остается неизменным.

Идя в фарватере экстремистской политики группы Мао Цзэ-дуна, кинематогра-

фисты-хунвэйбины умудрились состряпать вызывающий возмущение фальсификаторский фильм о провокации китайских властей на реке Уссури в марте этого года. Эта грубая фальшивка свидетельствует лишь о последней ступени полной деградации пекинской кинохроники.

Ряд других лент, внешне отходящих от «дворцовых декораций», в существе своем — та же серия во славу культа Мао Цзэ-дуна. Так, появился один фильм, посвященный — чему бы вы думали? — искусству! «Музыкальная драма «Красный фонарь» в сопровождении фортепиано»! В прошлом году жена Мао Цзэ-дуна Цзян Цин добилась еще одной «победы» над классическим китайским искусством. Оркестр национальных инструментов в пекинской музыкальной драме заменили фортепиано. Зачем? Цзян Цин, оказывается, надо было практически проиллюстрировать одно из «высочайших указаний» о том, что «иностранное должно служить Китаю». Сам председатель соизволил посетить представление, и тогда кинематография осмелилась запечатлеть этот опус на пленке. Получилась добросовестная фиксация нескольких сцен в концертном исполнении. Как кинопродукция, это — совершенный нуль, ничто. Оценивать можно лишь сугубо театральные моменты, перенесенные на экран. Вспомним, что в таком же плане был снят когда-то первый китайский фильм. Аппарат добросовестно зафиксировал тогда несколько отрывков из спектаклей пекинской музыкальной драмы. Но то был настоящий театр, а не эрзац, предложенный сегодня. И исполнял отрывки Тань Синь-пэй, что означало высочайший уровень искусства; наконец, и это самое главное, шел 1905 год, кино было юным, неопытным.

Что и говорить, сегодняшняя кинематография «культурной революции» совсем не похожа на продукцию недавнего времени, периода возмужания китайского киноискусства. «Культурная революция» потащила кино по мрачной дороге вырождения, полного упадка. Что ждет его? Думается, что то состояние, в котором пребывает сегодня китайская кинематография, иначе как трагическим не назовешь. Мы с глубокой симпатией и уважением вспоминаем режиссеров, актеров — участников фильмов, некогда демонстрировавшихся и у нас, и по всему социалистическому миру. Но где эти актеры? Где эти режиссеры, сценаристы? Трудную пору переживает китайское кино! Старых мастеров не осталось. Серьезным препятствием оказывается и высокая стоимость производства фильма — разоренной экономике «культурной революции» это не по карману. Но, пожалуй, труднее всего будет справиться с выполнением идеологических требований в том виде, как они сегодня выкристаллизовались: безграничное восхваление Мао Цзэ-дуна, его «особой» роли в истории и — в угоду этому — фальсификация исторических фактов.

Вот почему кино в Китае остается придворной хроникой Мао Цзэ-дуна, из всего многозвучного некогда оркестра слышны лишь парадные фанфары, а на прежней богатой палитре сохранен лишь желтый императорский цвет, почему-то именуемый пекинской пропагандой «красным».

Советские люди горячо верят, что долго так продолжаться не может, что китайский народ справится с возникшими на его историческом пути трудностями, преодолеет маоистскую заразу и снова высоко поднимет алое знамя социалистической революции и социалистической культуры.

„Отчуждение" в чехословацких фильмах

Филип Боноски *(США)*

В огорчившей нас всех ситуации в Чехословакии одной из печальных истин, пока еще не подчеркнутых со всей резкостью и прямотой, каких она заслуживает, является отрицательная роль, которую сыграли в этой ситуации некоторые представители интеллигенции.

Если даже никуда не ездить, а просто вникнуть в идейное содержание тех фильмов, что за последний период поступили к нам, в США, из Праги, то нельзя не спросить себя: как? И такие фильмы идут к нам из социалистической страны?

Я не становлюсь на позицию упрощенчества и не хочу заявлять, что все, расхваливаемое врагами, всегда, уже в силу только одного этого факта, должно внушать к себе подозрение. Однако если мою работу мои враги хвалят снова и снова, еще и еще раз, я, разумеется, должен остановиться и спросить себя, все ли в моей работе ладно.

Один нью-йоркский критик оказался способным охарактеризовать фильм «Убийство по-чешски» как «циничный»; но он хотел таким образом не осудить, а похвалить эту картину. Другой пример — фильм «Девушка с тремя верблюдами». Он являет собой безошибочное свидетельство культурного вырождения — декаданса (в моем понимании это слово отнюдь не означает похвалы), когда моральные категории начинают терять свою силу в искусстве и вместо этого превращаются в конце концов в свою противоположность. Даже само «убийство» в картине вышучивается, и «убийца» вовсе не выглядит как несимпатичный персонаж. И опять-таки: стирание разницы между двумя противоположными концепциями есть первый шаг к совершению фокуса, при помощи которого их заставляют поменяться местами. Сначала убийство становится комичным, потом с ним мирятся и, наконец, им даже восхищаются.

В течение довольно-таки порядочного времени до трагических событий в Чехословакии деятели культуры в этой стране дебатировали вопрос об «отчуждении» при социализме, и они сплошь и рядом соглашались признать эту концепцию за правдивую характеристику трудящегося человека, взятого в его взаимосвязях с социалистическим обществом.

Но трудности, возникающие в социалистическом обществе, проистекают не из отношения человека к средствам производства, как это имеет место в капиталистическом обществе. В большинстве своем такие трудности являются отражением пережитков прошлого или же появляются в ходе борьбы за разрешение проблем, которые в общем-то разрешимы. Но выдумывать какое-то абсолютное противоречие между трудящимися и социалистическим способом производства — значит подразумевать именно контрреволюционный способ «снятия» этого противоречия, сколько бы нас ни уверяли в противоположном, в том, что эти представители интеллигенции якобы просто хотят иметь «больше демократии».

Среди чехословацкой интеллигенции ходила также теория — как она ходит и среди некоторой части интеллигенции и в капиталистическом, и в социалистическом мире,— согласно которой искусство каким-то образом может и, по существу, должно найти для себя способ жить «над схваткой». Предполагается, что искусство может создать себе этакое привилегированное положение относительной или абсолютной независимости от конкретно существующей классовой действительности, от происходящей в ней не на жизнь, а на смерть классовой борьбы.

Теории внеклассового «гуманизма», в которых исчезает или растворяется весь смысл современной истории, сводящийся к борьбе между империализмом и социализмом, и теряется сама сущность нашей эпохи как эпохи перехода к социализму, получили сейчас широкое распространение. Гуманизм в этих теориях переродился в некую внеклассовую, расплывчато неопределенную «гуманность». А на почве этой ложной концепции гуманизма выросла и такая внеклассовая идея, будто интеллигенция, писатели, деятели культуры являются этакими «франкмасонами» на свой лад, стоящими выше классов и национальных границ; иные из них и в самом деле противопоставили себя всем государствам и классам. Такие «деятели культуры» хотели заниматься только «искусством», только «истиной», а не «порочной» действительностью классовой борьбы.

Удивительно ли, что такие деятели социалистической культуры пришли к капитуляции, а потом и к проповеди «бесклассовой» (то есть анархистской, то есть мелкобуржуазной) «свободы» в духе деятелей западной культуры? Некоторые чехи и словаки именно это и сделали. Среди них вошел в моду экзистенциализм, социальные истины в их творчестве стали все больше терять свою жизненную конкретность, а из киноискусства выпали совершенно.

(«Дейли уорлд»)

„Откуда эта конденсированная тьма?“

Христо Кирков *(Болгария)*

Хронологически первой на фестивале молодежи и студентов в Софии была моя встреча с чехословацким режиссером Яном Немецом. Но, в сущности, мои впечатления от его картин уже имели свое прошлое: раньше я дважды смотрел фильм «О празднестве и гостях». Видел я и «Алмазы ночи». И признаюсь, вопреки неоднократно возобновляемым попыткам постичь сущность гражданского и творческого облика Яна Немеца, в достаточной мере это мне не удалось и сейчас. Часто бессилие постичь какого-либо художника настраивает тебя к нему отрицательно: мало ли случаев в истории искусства, когда целые поколения становились жертвами подобного заблуждения? Может быть, в данном случае и я был не свободен от него? А может быть, на этот раз, неправ был как раз другой?

Я прислушивался к тем соотечественникам и коллегам режиссера, которые находят в «Празднестве и гостях» страстный протест против насилия над личностью. То, что в своем произведении Немец взволнован именно этой каверзной проблемой, хорошо чувствовал и я. И не приходил в ужас от того, что она, эта проблема, поставлена в произведении искусства социалистической страны. Но Немец прямо провоцирует меня на раздражение и в то же время возбуждает интерес.

Из того, что мы слушаем и знаем об умонастроениях и чувствах современного чехословацкого общества, без особого риска можно заключить, что Немец отражает острый кризис во взглядах того общественного слоя, к которому принадлежит он сам. С одной стороны, этот кризис выражается в значительно повышенной чувствительности и в резком отмежевании от того, что они именуют «насилием над индивидом». С другой стороны, эта повышенная чувствительность и отмежевание вырождаются у некоторых в узко индивидуалистическую самоуглубленность, и они, кроме самих себя, кроме своих ощущений и взглядов, не верят никому, не думают или не видят оснований думать о чем-либо другом.

Жертвой подобной индивидуалистической самоуглубленности мне представляется и Немец, особенно когда я слушаю, как в своем фильме он говорит голосом, немилосердно заглушаемым лаем символических собак, науськиваемых на него или ему подобных. Я воспринимаю его тогда как человека, одновременно потрясенного уродством насилия и самореализующегося в возможности ваять собственное потрясение в образе всесильного уродства. Всем этим, как и обращением к языку символов, Немец напоминает мне Кафку, и я уверен, что это не субъективное впечатление. Но мне трудно доброжелательно принять разительное сходство в отношении к миру и его проблемам у больного Кафки и у молодого Немеца: у Кафки времен глубочайшего духовного распада в старой Австро-Венгрии и у Немеца, человека второй половины нашего века, живущего в Чехословакии. И только с трудом можно понять, почему сознание молодого режиссера, кроме стихийно и непроизвольно возникшего в нем пласта — отражения психологии его общественного окружения, не содержит в достаточной степени и другой пласт, который многие эстеты именуют «теоретически формулированной системой», имея на самом деле в виду идеологию. Мне приходит на ум вывод некоторых исследователей, что Кафка, в свою очередь, испытал влияние Гофмана и даже некоторых повестей Гоголя, но что и у Гофмана и у Гоголя, тоже отразивших в своем творчестве духовный кризис своего общества, в отличие от Кафки присутствует живительная сила иронии, которая возносит их над уродством, над распадающимся миром, дает ощущение перспективы. Известны и другие современные произведения, в том числе и кинопроизведения, которые спасает именно эта стихия, даже делает их значительными. Откуда же эта конденсированная тьма у Немеца? И действительно ли он, молодой человек, выражает свое непосредственное отношение к миру и его явлениям, или ему любой ценой хочется только быть отмеченным и выделенным?

Но и в том и в другом случае мы, конечно, имеем дело с проявлением типично индивидуалистической самопоглощенности.

Естественно, что это находит свое выражение и в изобразительной системе молодого режиссера. Логично и понятно, что художник, охваченный ощущением (или делающий вид, будто охвачен ощущением) всесильного уродства зла и бессилия угнетаемой личности, не будет стремиться к поискам ясного и широко доступного языка. И действительно, какой смысл в том, чтобы люди тебя понимали, когда ты говоришь им о насилии, если они привыкли подчиняться злу, если зло всесильно? При таком положении

самовыражение, самоанализ получают особенно большую ценность и значение, получают особый смысл, превращаясь в предпочтительную цель. Допустимым и предпочтительным становится и употребление труднопонимаемых или совсем непонятных символов, субъективных ассоциаций, из которых. впрочем, и состоит язык Немеца и в «Празднестве» и в «Алмазах ночи». Если же некоторые приверженцы в конце концов все-таки поймут этот язык, то тем лучше. С уверенностью можно предположить, что, подчеркивая свою проницательность, они будут разыгрывать удивление: «Как, вы действительно не понимаете Немеца? Но ведь смысл того, о чем он говорит, настолько ясен?! Только талант его слишком самобытен и оригинален!»

Я так долго останавливаюсь на творчестве приобретшего значительную известность молодого чешского режиссера потому, что хотя его профиль и индивидуален, все-таки в нем можно открыть признаки характера и творческих устремлений не одного и не двух кинохудожников молодого поколения.

Вот, например, другой случай — югославский режиссер Живойин Павлович, автор фильма «Когда я буду мертвым и белым».

И я снова прежде всего обращаю внимание на отношение этого молодого человека к явлениям современной ему действительности, на отношение, определяемое чувствами и образом мышления то ли его общества, то ли его общественного окружения. Предельно ясно и отчетливо понимаешь, что у Павловича резко задето чувство гуманности, что недовольство его проявлениями незаинтересованности в судьбах индивида, проявлениями отчужденности между членами общества, накалено. И, видимо, основательно, о чем можно судить хотя бы по характеру тех ярко выраженных конфликтов в недрах югославского общества, о которых мы узнаем из официальных информаций.

Но, кажется мне, режиссеру, охваченному сочувствием к судьбе своего центрального героя, не удается над ним подняться, одолеть свое возбуждение, чтобы с «холодной головой», при помощи зрелого идеологического анализа бороться за решение проблемы в условиях своей конкретно исторической среды и эпохи. Фатальное нарушение коммуникативности между героями Павловича и обществом начинает поэтому ощущаться как проявление отчуждения в отношениях самого Павловича к обществу.

Результатом подобной формы отчуждения является деградация веры в существование реальных общественных сил, чье активное сочувствие можно завоевать, прибегнув к мотивированному анализу, убеждению или какому-нибудь другому методу. Кроме того, у художника появляется стремление шокировать, а не убеждать, своеобразно мстить людям, показывая им уродство их собственных взаимоотношений, чтобы привести их к потрясению, эффект которого трудно определим и довольно тягостен. Получается так, как если бы преследуемым эффектом и был эффект самого потрясения. Не случайно в полном соответствии с системой выражаемого содержания у режиссера появляется дерзкий и грубый язык — инструмент шока.

Я не берусь предсказывать, как отзовется в Югославии дерзкий «бросок перчатки», на который пошел молодой режиссер, хотя, разумеется, у меня есть свои предположения на этот счет. Лично я, однако, не смог установить добрые контакты с миром, отраженным в фильме Живойина Павловича. И не только потому, что ему действительно удается меня шокировать, оставляя наедине с героем, застреленным, как собака, в сельском сортире, умирающим нечистоплотно и одиноко, как он прожил, по воле режиссера, всю свою короткую жизнь. Я не могу установить с фильмом контакта прежде всего потому, что режиссер не верит или верит недостаточно в мою добрую волю, в мою способность понять и посочувствовать, потому что он держится отчужденно, и может быть, потому что, несмотря на все это, ему хочется обязательно произвести на меня внезапное и острооригинальное впечатление...

(Из статьи в журнале «Киноизкуство»)

Тревоги настоящие и надуманные

В связи с очередным присуждением премий «Оскар» в газете «Унита» опубликована корреспонденция из Лос-Анджелеса под заглавием «Рутина продолжается». Автор корреспонденции высказывает серьезную озабоченность, что этим актом будет закреплена и усилена рутина, воцарившаяся за последние годы в итальянском кино. Две премии, присужденные фильму Дзефирелли «Ромео и Джульетта», по мнению корреспондента, будут способствовать дальнейшему проникновению Голливуда в киностудии Рима и Неаполя. Недаром молодой и несомненно очень одаренный постановщик итальянской киноверсии шекспировской трагедии уже объявил о своем намерении добиться нового успеха в США, поставив там... «шикарный мьюзикл» о Сан-Франциско.

Корреспондент «Унита» справедливо видит в этом новое доказательство продолжающейся американизации итальянского кино. С тревогой, которую от всей души разделяем и мы, советские друзья прогрессивных итальянских кинематографистов, сумевших в послевоенные годы завоевать наши симпатии своей художественной самобытностью и народностью, автор корреспонденции из Лос-Анджелеса пишет, что равнение на Голливуд «роковым образом ведет к утрате кинопродукцией (итальянской.— *Ред.*) своего национального характера». «И так уж,— с горечью констатирует он,— большинство итальянских фильмов снимается по-английски, и так уж нашим техническим специалистам и артистам платят долларами, и так уж наиболее дорогостоящие фильмы создаются с прицелом на американский рынок».

Увы, все это — чистая правда, и нельзя не разделить волнение, с которым корреспондент коммунистической газеты прослеживает метастазы, все глубже проникающие в живое тело итальянской кинематографии. На этом примере снова видно, что именно коммунисты являются наиболее последовательными и непримиримыми защитниками национальной самобытности итальянской художественной культуры, что на них лежит почетная и трудная миссия охраны ворот, в которые все громче, все наглее стучится заокеанский Ганнибал.

К сожалению, встревоженный последствиями, которые может повлечь за собой присуждение голливудской премии картине Дзефирелли (независимо от того, что сама по себе она полна художественного обаяния и вполне заслуживает одобрения), корреспондент «Унита» распространяет свое негодование и на присуждение «Оскара» советской кинокартине «Война и мир». Констатируя «триумф, который одержала в Лос-Анджелесе работа С. Бондарчука», он спрашивает: «Должны ли мы этому бурно радоваться или же тревожиться за будущее советского кино, которое, когда оно было действительно великим, даже не обращало внимания на инфантильную гонку за «Оскарами»?»

Но, думается, тут нет никакого вопроса. Автору корреспонденции ведь превосходно известно, что никакой гонкой за «Оскарами» советская кинематография не занималась прежде, не занималась и на этот раз. Такая гонка настолько чужда этическим принципам и идейным позициям наших кинематографистов, что нелепо было бы их в этом заподозрить. Тем более что советское фильмопроизводство, как это всем, в том числе и нашим друзьям из «Унита», известно, не испытывает и никогда не будет испытывать на себе давления ни голливудских капиталов, ни голливуд-

ских вкусов. В этом отношении повода для какой-либо тревоги нет и не может быть: общественные условия, в которых развивается советское кино, материальная база, которую предоставляет нашим студиям Советское государство, ставит советских кинематографистов в условия, принципиально отличные от тех, в каких находятся кинематографисты в странах, испытывающих на себе экономическое давление США.

И присуждение советской картине «Оскара» так же ничего не может изменить во внутренних закономерностях, под знаком которых всегда развивалась и всегда будет развиваться кинематография Советского Союза. Точно так же, как, к примеру, присуждение Нобелевской премии М. Шолохову не повлияло и не могло повлиять на направление советской художественной литературы.

Все это, казалось бы, самоочевидно. И если мы решили все же уделить уяснению этих самоочевидных истин немного места, то только потому, что в корреспонденции, опубликованной нашими друзьями из киноотдела газеты «Унита», нас удивили рассуждения на тему о том, не явится ли «победа в Мьюзик-сентре препятствием для новых кинематографических дарований, которых немало даже (sic!) в далеких советских республиках Азии, и не затормозит ли кинопроизводство в традиционных промышленных центрах страны».

Что можно ответить на тревожные вопросы, звучащие в подтексте этой цитаты? Только одно: нет, не задержит и не затормозит. Такой роковой и зловещей властью в нашей стране «Оскар» не обладает.

Что же касается самого факта присуждения «Оскара» экранизации великого романа Л. Толстого, то в этом случае прежде всего следовало бы принять во внимание тот факт, что эпическое кинополотно Сергея Бондарчука было высоко оценено советскими зрителями задолго до того, как Л. Савельева, талантливо олицетворившая в фильме толстовскую Наташу Ростову, под дружеские аплодисменты всего зала приняла «Оскара» из рук Натали Вуд. Чувство удовлетворения, которое она в эту минуту, наверное, испытывала, разделили поэтому с нею и зрители фильма и ее многочисленные коллеги. В самом деле, что же плохого можно было усмотреть в том, что жюри в Лос-Анджелесе не смогло не признать высоких достоинств картины С. Бондарчука, подлинно реалистической, верно в основных сюжетных линиях и характеристиках персонажей следующей великому творению Л. Толстого? О Маяковском и Брехте, Шолохове и Сикейросе, об итальянском неореализме и Шостаковиче мы судим не по тому, кто и где присудил (или, наоборот, не присудил) им премии, а по тому, с какой действенной силой они служат борьбе за самые передовые идеи века, способствуют укреплению духовного приоритета того нового мира, чьими посланцами в сфере искусства они выступают. И именно поэтому мы радуемся всякому новому подтверждению усиления их творческого влияния на умы, возрастанию их творческого авторитета во всем мире.

С этой же точки зрения мы расцениваем и триумфальный успех фильма «Война и мир» в большинстве стран Европы, Америки и Азии, успех, который только лишний раз был подтвержден в Лос-Анджелесе.

О. К.

искусство
КИНО

Сценарий



Леонид Зорин

Секундомер

киноповесть

Начало работы — процесс мучительный, сложный не только для молодого режиссера, каким я являюсь, но и для маститого.

Поэтому сегодня мне трудно с исчерпывающей полнотой рассказать о будущем фильме. Я ведь и сам еще не знаю, каким он будет. Я знаю лишь то, что мне нужно в нем понять и постичь.

Существуют так называемые спортивные картины, и есть картины (их немного) и на материале спорта.

Между первыми и вторыми значительное различие.

В сущности, спортивные фильмы представляют собой определенную экранизацию спортивного спектакля, разбавленного нехитрым сюжетом.

Картина же, созданная на материале спорта, может быть так же обращена к кардинальным жизненным проблемам, как картина, снятая на любом другом материале.

Но по самой своей природе спортивное начало придает всему, с чем оно соприкасается, дополнительную остроту и страстность. Чем глубже всматриваешься в жизнь спортсмена, тем яснее видишь, что за праздничной, порой нарядной оболочкой она полна напряженности и драматизма.

Сценарий Леонида Зорина, на мой взгляд, едва ли не первый в нашем советском кинематографе привлекает спортивный материал для глубоких размышлений о жизни, об окружающем мире.

В центре внимания писателя человек, безмерно любящий свое дело, свое искусство и вынужденный с ним расстаться.

Потому что наступил рубеж, тот рубеж, через который раньше или позже приходится перешагнуть любому из нас.

Возраст, дающий человеку знание и мудрость, одновременно ограничивает его физические возможности, и в этой суровой диалектике заключен большой драматический смысл.

Что определяет человеческое деяние, человеческое стремление к радости созидания и радости борьбы? Ответ на этот вопрос зависит от жизненной позиции человека.

Фильм «Секундомер» должен помочь зрителю в успешном поиске этой позиции.

Внутренняя энергия, заключенная в спортивном материале, должна придать ленте увлекательность и динамизм. Съемки, в основу которых будет положен документальный принцип и которые будут производиться несколькими камерами и в разных городах, создадут достаточно реалистический и достоверный фон для естественно и органично развивающихся человеческих отношений.

Р. Эсадзе

«...Судья посматривает на секундомер»
(Из радиорепортажей)

Над стадионом сиял огромный циферблат. Только он и был в поле зрения. Где-то внизу лежало поле, на котором завершалась очередная футбольная драма, где-то внизу были трибуны с их вечной маятой. О них можно было догадываться — по шуму, по вскрикам, по рукоплесканиям,— виден был только сияющий циферблат. В тот сумеречный час от него исходил свет.

Это сияние рождалось от золотых точек, то и дело вспыхивающих между цифрами. Они бежали по циферблату, отсчитывая мгновенья, окаймляя его и замкнув исполинский круг почти на три четверти.

Мгновений оставалось совсем мало — состязание приближалось к концу.

И вдруг, словно из самих этих вспышек, выплыл звук. Сначала он был тих и неуверен и с трудом пробивался сквозь гул трибун. Но постепенно, набирая силу, он становился все громче, мощнее и вот уже, перекрыв возгласы и аплодисменты, властно и победоносно заполнил собой пространство.

Это стучал секундомер.

Мерно и четко он отбивал стремительно убывавшее время и замер только с финальным свистком.

Вступительные надписи этой повести вспыхнули над остановившимися стрелками и понеслись, точно провожая растекавшуюся человеческую массу.

Люди шли по аллеям и улицам, покамест почти все не исчезли в автобусах, автомобилях, в чреве метро.

Кончилась игра, начались будни.

Зажглась табличка: «Не курить. Застегнуть ремни», и самолет покатился по гладкой аэродромной земле, набирая скорость.

Лавров всегда с некоторой завистью думал о безотказной силе этого стартового рывка. С таким рывком на поле тебе бы цены не было. Можно было бы играть до пятидесяти лет. Как Мэтьюз. Говорят, Мэтьюз три часа в день ходил по песчаному пляжу. В любую погоду. Ноги преодолевали сопротивление вязкой почвы и становились железными. И — режим, режим. Никакой потачки себе, никаких слабостей. Вот он и вышел на ту знаменитую игру, когда ему уже было полста. Символ британского футбола, национальная гордость. За то умиленная королева и возвела его в рыцарское достоинство.

Подошла Ниночка, долгоногая стюардесса Ниночка, и протянула поднос с конфетками.

— Угощайтесь, Сергей Сергеевич.

— Мерси, Ниночка,— сказал Лавров.

Ну что ж, пососем конфетку «Взлетная», посидим и пососем, у меня будет очень достойный и независимый вид.

— А где же Валя? — спросила девушка.

— Стыдно сказать,— вмешался в разговор Жека,— потерял форму.

— Ох, Кудрявцев,— поморщился Баулин,— сократись.

— Но это секрет,— сказал Жека почти торжественно и приложил палец к губам.

Ниночка повернулась к Лаврову:

— За кубком летите?

— За ним.

— Одна восьмая?

— Восьмая, деточка.

— Ну, вы их задавите. Все ж таки они провинциалы.

— Провинциалы-то и опасны. Для них это — великий шанс.

— Ничего. Цепочка с вами?

Лавров порылся в кармане, достал ржавую цепочку и подбросил ее на ладони.

— Ну, вот видите,— сказала Ниночка,— будет порядок.

И поплыла по проходу, слегка покачивая бедрами.

Она была старая знакомая. Сколько раз уже приходилось летать вместе. Когда они летели в первый раз, ребята заволновались — хороша, чудо! Нина хмурилась, поджимала губы, была строга, неприступна. Теперь привыкла, беседует запросто. И к нему привыкла. А тогда — посматривала украдкой, и вспыхивала, и поспешно отворачивалась, когда он ловил ее взгляд.

Впрочем, и сейчас все, как всегда. Опять его рассматривают пассажиры, кто поделикатнее, старается делать это незаметно, а кто простодушнее, тот лупится в упор. Елки зеленые, да это ж Лавров, сам Лавров, будет что рассказать домашним! Один юноша уже дважды прошел между креслами. Смотрит. Хорошо бы ему сказать: давай, друг милый, иди на свое законное место, здесь не зоопарк.

Было время, это внимание радовало, потом раздражало, потом перестало занимать, но сегодня Лавров нервничал, ему было не по себе, впрочем, что удивительного?

— Не конфетки нужны мне от вас, Ниночка,— сказал Жека, и все рассмеялись, хотя уже десять раз слышали эту фразу, и ровным счетом ничего не было в ней смешного и остроумного.

— Напишите, что вам нужно, Аэрофлот рассмотрит ваше предложение.

Это тоже уже говорилось, но все привычно похохотали.

Лавров наклонился к Баулину и негромко сказал:

— Сейчас он скажет: волокита у вас в Аэрофлоте.

— Волокита у вас в Аэрофлоте,— сказал Жека.

— Можете жаловаться,— сказала Ниночка.

И это было. Все уже было. Лавров задумчиво вертел ржавую цепочку.

— Не понимаю,— сказал вдруг Баулин.

Лавров сразу понял и промолчал. Потом он медленно повернулся к старшему тренеру и спросил:

— Чего ты не понимаешь?

В команде он был единственный, кто обращался к Баулину на «ты». Баулин сам установил эти отношения, когда пришел в «Ракету». Он хорошо знал, что «Ракета» это прежде всего Лавров. Коллектив есть коллектив, но Лавров есть Лавров. Вот уже два года они работают вместе. Притерлись друг к другу. Лавров привык к баулинскому серебряному ежику, к его широкому лицу, к пухлым обиженным губам, неуместным и забавным у человека, которому скоро пятьдесят.

И к глазам его, беспокойным, всегда чем-то озабоченным, Лавров привык. При первом знакомстве именно глаза Баулина вызвали настороженность. «Пуганый он какой-то»,— подумал тогда Лавров.

— Не понимаю,— повторил Баулин,— какого черта играть последний матч в этом городишке? Теперь ветеранов провожают с почетом. Тебя тем более. Вспомни, как про тебя в «Огоньке» написали: «Лавров это эпоха».

— Писать они мастера,— пробормотал Лавров.

— Толково написали,— не согласился Баулин.— Сделали б проводы честь по чести. В воскресный день, в Лужниках, с речами. Если хочешь, это имеет общественное значение. Чтоб молодежь почувствовала.

— А я хочу, чтоб без цветов и без речей,— сказал Лавров.— Тоже, нашли развлечение. Цветочки-веночки.

— Не то говоришь. Ты еще, слава богу, живой.

— Был да вышел.

Они замолчали.

Не в первый раз начинали они этот разговор и каждый раз прерывали его, недовольные, раздраженные друг другом, с каким-то смутным нехорошим осадком.

— Нужны мне твои цветы,— думал Лавров,— нужна мне твоя панихида. Нет уж, долгие сборы — лишние слезы.

Он повернулся и поймал преданный взгляд Гены Белкина. Белкину только в мае стукнуло девятнадцать, в команде он был меньше года, на Лаврова он смотрел с таким обожанием, что тому становилось неловко. Для Гены приглашение в «Ракету» было чудесным сном, и он жил, боясь проснуться.

Кажется, еще вчера он играл в скромном городке, и так далек был от него футбольный Олимп с его неутихающими страстями. И вот в один волшебный день его углядел заезжий селекционер, нащупал ленивым, прищуренным, опытным глазом, и пошел о парнишке слух, и вот он в «Ракете», в той самой «Ракете», которую называют еще «командой Лаврова».

И сам Лавров, бог Лавров, неповторимый Лавров, тренируется с ним рядом, надевает форму в одной раздевалке, летит в одном самолете на очередную игру. Геннадий знал, что игра эта у Лаврова последняя, но в глубине своей детской души в это не верил. Спортсмены часто собираются на покой, а потом передумывают, возвращаются. И какая же «Ракета» без Лаврова? Смешно.

— Сережа,— спросил Лаврова Жека,— газетку хочешь почитать?

— Нет,— сказал Лавров,— спать хочется.

— Вам спать хочется, Сергей Сергеевич? — преданно спросил Белкин.

— Мне в самолете всегда хорошо спится,— кивнул Лавров.

— В самолете вам спится хорошо,— радостно заключил Белкин.

Баулин хмыкнул, а Жека откровенно улыбнулся и на всякий случай проверил, держится ли ослепительный пробор — ему он уделял много внимания.

Лавров прикрыл глаза, спать ему совсем не хотелось, но теперь можно было молчать и не отвечать на вопросы. Он закрутил вокруг пальца цепочку, нажал на кнопку и кресло привычно откинулось.

Вот совсем так же, как этот Белкин смотрит на него, он смотрел на Шураева в тот далекий летний денек. Он сидел на скамье рядом с ребятами и тренером, другим, совсем непохожим на Баулина. Тот был с длинным узким лицом, длинным узким туловищем, с узким сжатым ртом.

Команда проигрывала, тренер хмурился. У Шураева тоже ничего не получалось. Края привычно играли на него, а он каждый раз опаздывал с выходом и упускал мяч. Вот и сейчас уже давно надо было рвануться к штрафной, сейчас последует передача, а он медлил, и белобрысый краек тянул, не знал, куда отдать мяч, а в него уже вгрызались защитники, сразу двое, и видно было, что он не пройдет, а Шураев не открывался.

— Все загорает,— пробормотал тренер.

Лавров от волнения бессмысленно шарил рукой по скамье, и вдруг ладонь его наполнилась приятным серебряным холодком. Он удивился и подкинул кем-то оставленную и найденную им совсем новенькую серебристую цепочку. И в этот же миг он услышал свою фамилию.

— Сергей, живо,— сказал тренер,— сменишь Шураева.

Еще не веря тому, что он услышал, Лавров стягивал с себя тренировочный костюм, от волнения он запутался в штанине.

— По-быстрому,— крикнул тренер и чертыхнулся.

Он появился на дорожке как раз, когда мяч ушел на свободный. Можно было вступить в игру. Он поднял руку и, растерянно улыбнувшись, выбежал на зеленый ковер, успев увидеть постаревшее темное лицо Шураева и его кряжистую спину. Под напряженными взглядами, сочувственными, понимающими, злорадными, шел он к темной яме туннеля, но Лавров уже не видел, как он исчез в ней. Надо было играть, и с отчаянной радостью он рванулся за мячом, тут же его потерял, холодея от ужаса, понял, что должен, обязан его вернуть, и вернул. Да, много игр было после, уверенных, виртуозных и вдохновенных, но когда была такая самоотдача, такая страсть?

Он знал, сколько зависит от этой игры, помнил, кого он заменил, и тут на весь мир прогремело радио: «Вместо выбывшего из игры Шураева... Сергей Лавров...», и гул трибун отметил новое имя, которому предназначено было пятнадцать лет не сходить с уст.

Наконец, она пришла, его минута — снова танцевал с мячом в окружении защитников белобрысый краек,— и Лавров понял, что сейчас он пустит мяч подальше, без адреса, лишь бы избавиться от этой кожаной обузы и от своих опекунов, которые его вконец измотали за эти восемьдесят минут. Неведомо как, неизвестным чувством новичок угадал, где опустится мяч, и именно туда он рванулся, успел к мячу первым и, потушив его силу, повел к воротам.

Рослый полузащитник с ходу проскочил мимо, Лавров увидел перед собой штанги, и крестовину, и знаменитого вратаря в белом свитере. Он понял, что можно бить, и тут же почувствовал, что надо подождать полсекундочки, не больше, но и не меньше, чтобы белый свитер чуть сдвинулся вправо, и только тогда он ударил, и еще до того как мяч коснулся сетки, уже знал — это гол.

О, этот благодарный грохот трибун, эта сладкая награда, волшебное, колдовское мгновение, кто его знал, тот не забудет,— растерянно-счастливые лица товарищей,

которые так любили его в этот миг, и он их так любил, так чувствовал свое родство с ними, ни с чем не сравнимую нерасторжимость. А вырвавшись из их объятий, он ощутил серебряный холодок на запястье и, изумившись, обнаружил на нем цепочку. Оказывается, выбегая на поле, он не бросил ее в сторону, а закрутил вокруг кисти.

Лавров открыл глаза, подбросил на ладони цепочку и сунул ее в карман.

Уже горела табличка, призывавшая застегнуть ремни,— самолет шел на посадку. Игрушечные коробочки становились домами, белые змейки вытягивались в длинные шоссе, и коричневое с зеленым под крылом — обыкновенная земля — вдруг куда-то исчезло, появились огромные расчерченные плиты аэропорта. Какое-то время самолет катился по ним, гася сумасшедшую скорость, а потом успокоился, затих.

Пассажиры медленно выходили, все немного уставшие, помятые, и команда тоже потянулась к трапу. Они шли со своими сумками, молодые ребята, почти все в похожих плащах и прощально салютовали провожавшей Ниночке.

— Так вы подумайте,— сказал ей Жека,— обсудите на комсомольском собрании.

— Сделаем,— сказала Ниночка.

— Всего,— сказал Лавров, проходя мимо нее.— До встречи.

— До встречи, Сергей Сергеевич, желаю успеха. Три — ноль в вашу пользу.

Футболисты шли к голубому автобусу. Им навстречу уже спешил встречавший их местный администратор. Он пожал руку Баулину и, торопливо отыскав глазами Лаврова, вручил ему букет.

— Очень рады, очень, очень,— проговорил он скороговоркой, придерживая рукой соломенную шляпу.— На денек раньше?

— Аклематься нужно,— хмуро сказал Баулин,— вам пальца в рот не клади, откусите.

Администратор вежливо улыбнулся.

— Есть такое желание. У вас ведь последнее время сбоит?

— Маневр,— усмехнулся Баулин.— Усыпляем вашу бдительность.

Он шутил, но глаза у него, как обычно, были грустными и неспокойными.

— Как чувствуете себя, Сергей Сергеевич? — почтительно спросил встречающий.

— Нормально,— ответил Лавров.

— На завтра — полный сбор,— радостно сообщил администратор.

— Рад за вас,— сказал Лавров.

Они сели в автобус, который повез их в город. Все было, как обычно,— шоссе, простор, редкие домики, потом заводские корпуса, а потом домики стали расти, расти и вширь и ввысь — пошли зеленые окраины с новыми жилыми массивами.

— Современный городок,— сказал кто-то сзади.

— Черемушки,— улыбнулся Жека.

— Строительство очень большое,— вставил администратор.

— Сергей Сергеевич, вы здесь бывали? — спросил Белкин.

— Здесь? Нет, не бывал,— отозвался Лавров.

— Здесь вы не бывали,— озабоченно зафиксировал Белкин.

— Вот-вот,— сказал Жека,— в Боготе был, в Каракасе был, а сюда не добрался.

— У нас, конечно, не Богота... — обиженно начал администратор.
— И у вас не Каракас,— Жека развеселился.
— В определенном смысле. У Каракаса вы выиграли.
— А вам, значит, проиграем?
— Поживем — увидим,— загадочно сказал гостеприимный хозяин.
— Психологическая атака,— сказал Жека.
Автобус остановился возле гостиницы.

В холле Баулин сказал:
— Разложитесь, приведете себя в порядок — и вниз. Даю полчаса.
— Или разлагаться или приводить себя в порядок,— сказал Жека,— одно из двух.
— Ладно, Кудрявцев, я знаю, ты очень остроумный,— Баулин нахмурился.— Усвоили, друзья? Автобус будет в одиннадцать сорок.
Он повернулся к Лаврову.
— Сергей Сергеевич, ты тоже по мячику постучишь?
— Обязательно,— сказал Лавров.
Все уже поднялись, а Жека еще торчал рядом с дежурной.
— Приходите поболеть,— говорил он,— я вам билетик припас.
— Вот еще,— удивилась девушка,— я за своих болею.
— Местный патриотизм,— вздохнул Жека,— родные березки.
— Вот именно.
— Но персонально за меня вы можете поболеть?
— Вот еще.
— Содержательная беседа у нас получается.
— Вот именно.
— Иди в номерок,— посоветовал Лавров,— тут тебе не отломится.
Жека подошел к нему и улыбнулся.
— Старик,— сказал он,— торопишь события.
Они поднялись по лестнице.
— Какие твои планы?
— Вечерком по городу прошвырнусь.
— Я в широком смысле...
— Не знаю,— сказал Лавров.
— Наша жизнь такая,— вздохнул Жека,— сначала играем, потом доигрываем.
— Твой век еще долгий,— усмехнулся Лавров,— оттого ты такой мудрец.
— Я с детства мудрец.
— Счастливые твои родители.
Лавров вошел в номер.

Он стоял перед зеркалом и брился, когда зазвенел телефон.
— Я вас слушаю.
В трубке раздался голос Баулина:
— Сергей, ты готов?

— Добриваюсь.
— Мы уж отчаливаем.
Лавров чуть помедлил.
— Хорошо, езжайте.
— Давай по-быстрому. Мы подождем.
— Езжайте, я передумал.
Теперь помедлил Баулин.
— Ладно. Действуй по желанию. Хочешь погуляй, а хочешь — отдохни.
— Поброжу, — сказал Лавров, — отдыхать начну послезавтра.
— Я в том смысле... у тебя ведь свободный режим.
— Все правильно, — сказал Лавров, — я тебя понял.
И повесил трубку.

Когда он вышел на улицу, он увидел, как за угол заворачивает автобус. Ребята уехали на тренировку. Лавров постоял, посмотрел им вслед, а потом повернулся и почему-то побрел в другую сторону, хотя ему было совершенно все равно — в какую сторону идти.

Когда-то Лавров больше всего ценил эти минуты первого знакомства. Город лежал перед ним, как закрытая книга. Стоит ее открыть, и узнаешь нечто нежданное, тебе предстанут те черты, которые отличают этот город от всех других городов. Уже нигде не встретишь ты такой витой улочки, такого стремительного спуска к реке, такого странного серого дома в глубине двора.

Потом это чувство поджидающей за углом неожиданности стало в нем тускнеть, столько было городов, столько путешествий. Да и времени для тесного знакомства оказывалось мало — из гостиницы почти сразу приходилось ехать на тренировку, потом надо было отдохнуть, считанные часы оставались для познания новых мест.

А уж для аборигенов и вовсе не находилось времени, и хотя Лаврова часто посещало не очень понятное ему самому желание войти в эту далекую и таинственную жизнь за закрытыми окнами и дверями, ничего из этого не выходило. И постепенно желание это стало в нем глохнуть. По времени это совпало с бурным ростом его популярности, когда внимание незнакомых людей стало ему докучать.

Но сегодня был особенный день, да и город был особенный — город его последней игры. И он шел по улицам неспокойный, внутренне взъерошенный, то убыстряя, то замедляя шаг, в такт своим мыслям.

Все, что ни попадалось ему на глаза, было точно окрашено тем чувством прощания, которое поселилось в нем уже давно, а сегодня стало почти нестерпимым.

И когда он увидел, как внимательно взглянул на него шедший навстречу паренек, когда, обернувшись, заметил, что какие-то люди, тихо переговариваясь, смотрят ему вслед, он только горестно усмехнулся.

Несколько раз со щитов и тумб бросались ему в глаза яркие афиши, они возвещали о завтрашнем матче. Невольно он старался поскорей миновать их. На перекрестке он задержался, шел трамвай — на головном вагоне был укреплен рекламный плакат, приглашавший на стадион, — судя по всему, город был изрядно взволнован тем сенсационным обстоятельством, что его соколята встречались завтра с самой «Раке-

той». Правда, в этом сезоне «Ракета» играла неважно, но что из того — «Ракета» всегда «Ракета».

У вагонного окошка сидел гражданин средних лет. На миг они встретились взглядом, и Лавров увидел то, что видел в таких случаях почти всегда,— глаза гражданина стали удивительно серьезными и озабоченными, наморщив лоб, он в с п о м и н а л.

— Точно, точно,— пробормотал Лавров,— мы с вами где-то встречались.

Он вошел в городской парк и побрел по тенистой липовой аллее. Здесь были тишина и покой. Изредка Лаврову попадались мамы, катившие навстречу коляски с младенцами, детей постарше было мало, разъехались по дачам и лагерям. На скамеечке сидели пенсионеры и играли в шахматы.

Возле каждой доски толпились зрители, докучавшие игрокам советами.

— Везде болельщики,— усмехнулся Лавров,— все видят, все знают.

Хитрый белоголовый старичок сделал ход и, торжествуя, поглядел вокруг.

— Милое дело быть на пенсии,— подумал Лавров,— сиди в садике, двигай шашки.

В стороне, почти в кустах, стояла скамья. Лавров устало опустился на нее и тут же увидел, что скамья была не пуста. На самом краешке сидела парочка и целовалась. Они не сразу заметили Лаврова, не до него было, а когда заметили, встали и ушли.

— Спугнул,— подосадовал на себя Лавров.

Была прозрачная, полдневная тишина, и на миг ему почудилось, что вот сейчас полегчает, отпустит и на душе станет покойно.

Но тут же он понял, что надеяться на это глупо. Уж, видно, было ему суждено в этот день вспоминать, вспоминать. И чуть слышно стучал невидимый секундомер, отсчитывая время назад.

Увидел он себя на сцене, принаряженного, в черном костюме, при галстуке. Он был тогда значительно моложе, и ему было приятно и лестно сидеть в окружении товарищей по команде поднятым в собственных глазах почтительным вниманием зала. Изредка он посматривал в шестой ряд, где сидела худенькая большеглазая девушка.

Один раз он еле заметно ей улыбнулся, но она не ответила ему улыбкой. И это слегка подпортило ему настроение, и он решил больше не смотреть в ее сторону.

На сцене стоял почтенный старик, кумир театральной Москвы, давний и верный почитатель команды.

— Вам предстоит долгое и трудное путешествие,— говорил он.— Вы, Колумбы в бутсах, едете открывать Южную Америку. Мой вам совет старого артиста: играйте свою игру. Тогда у вас будет легко на душе и вы победите.

Переждав одобрительный гул, он сказал:

— Я хочу вручить почетный значок нашего театра спортсмену, с которым мы связываем наши большие надежды, и в его лице — всей команде. Сережа Лавров, прошу вас подойти ко мне.

Лавров, смущенный и довольный, подошел к оратору, и тот приколол к лацкану его пиджака значок. Они поцеловались под веселые аплодисменты. Лавров снова скосил глаза в шестой ряд. Девушка сидела все так же отрешенно.

Потом они вместе стояли около стены в большом фойе, и мимо них то и дело проходили шумные, возбужденные обстановкой люди.

— На два месяца? — спросила Аня.

— На полтора,— ответил Лавров, подбрасывая на ладони свою цепочку.

— А потом — сборы?

— Ну не сразу.

— А потом — календарь?

— А потом — календарь.

Мимо прошел старик артист и дружески помахал ему рукой. Лавров заулыбался. Аня что-то говорила. Прошел полный седеющий человек, отдуваясь, потряс Лаврова за плечи.

— Возможно,— кивнул Лавров.

— Что «возможно»? — спросила Аня.

— Я говорю, ты права.

— По-моему, ты меня не слышишь.

К ним подошла большеротая крупная блондинка. Эту высокую красивую женщину Лавров видел уже не раз. Она работала в агентстве печати «Новости», и все, что связано со спортом, входило в круг ее обязанностей.

— Сережа,— сказала она, и Лавров чуть удивился, их никто не знакомил,— я хочу вас запечатлеть.

Она сорвала с плеча фотоаппарат.

— Зачем? — спросил Лавров.

— Затем, что с вами связаны надежды,— усмехнулась блондинка.

Она посмотрела на него оценивающим профессиональным взглядом.

— Не так серьезно. Веселей. Вы же Колумб.

Он рассмеялся, и тут же она щелкнула.

— Спасибо.

— Взаимно,— сказал Лавров.

Все еще улыбаясь, он повернулся к Ане — ее уже не было.

Лавров скорее почувствовал, чем увидел, что он уже не один в этой укромной аллее. Повернувшись, он обнаружил, что в нескольких шагах от него, там, где листва не мешала солнечному свету, расположилась компания — девушка и двое парней. Они вдохновенно фотографировали друг друга. Сначала девушку в единственном числе, потом девушку с молодым человеком, потом каждый из ее спутников был запечатлен в отдельности. Наконец, был остановлен прохожий и он снял всех троих вместе. Лавров невольно улыбнулся, наблюдая, как серьезно готовились молодые люди к каждой съемке. Он встал со скамьи и медленно двинулся дальше. Мысли его были далеко.

Он увидел себя на московской улице. Он шел медленно, получая удовольствие от этой прогулки,— не так-то часто выдавался у него свободный денек. У перекрестка его остановил красный свет. Лавров стоял, заложив руки в карманы, пережидая поток автомобилей, и тут рядом затормозила машина. За рулем сидела блондинка из агентства печати.

— Садитесь, — сказала она, — подвезу.

Он уселся рядом с ней.

— Вы же не знаете, куда мне.

— Вам прямо и только прямо.

— Подходит, — сказал Лавров.

— Давно мы с вами не виделись, Сережа.

— Давно, — подтвердил Лавров.

— Ужас, как вы гремите. На весь мир.

— Ничего ужасного. Ваша машина?

— Почти, — она улыбнулась, — супруга.

— Он у вас, говорят, начальство?

— Вроде, — она еле заметно повела плечом. — Конструктор. Настоящий конструктор.

Она выразительно произнесла это слово «настоящий». За этим словом стояло свое конструкторское бюро и две первые буквы фамилии, увековеченные в самолете, танке или в комбайне.

Лавров еще раз взглянул на нее. Она чуть небрежно вела машину. Пшеничная прядь упала на лоб. Да, такой и должна быть жена большого человека в расцвете сил. Хороша, ничего не скажешь.

— А где та малышка? — спросила она неожиданно.

— Какая малышка? — не сразу откликнулся Лавров, хотя и понял, что она говорит про Аню.

— Ну, когда я вас снимала. Стояла рядом девочка.

— Девочка вышла замуж, — хмуро сказал Лавров.

— Скандал, — покачала головой его собеседница, — как же так?

— Не знаю, — сказал Лавров неохотно, — не угодил. Да и какой от меня толк? В Москве я вроде в гостях.

— Все ясно, — вздохнула блондинка, — слишком вы знаменитая личность. Я тоже мужа по праздникам вижу.

— Занятой человек, — понимающе сказал Лавров.

— Я сама занятой человек.

Лаврова начал раздражать ее уверенный голос, хотя женщина и нравилась ему.

— А что вы работаете при таком-то муже? — спросил он подчеркнуто грубовато.

— Ну нет, — сказала она, — без работы я скисну. Я свое дело люблю.

Он еще раз оглядел ее большой рот, ее длинные пальцы, сжимавшие руль.

Неожиданно она рассмеялась.

— А ведь вы, Сережа, не знаете моего имени.

— Знаю фамилию.

— А имени не знаете.

— Не знаю. Как вас зовут?

— Меня зовут Тамара.

— А отчество?

— Да будет вам. Не настолько я старше вас. Просто Тамара.

Остерегающе вспыхнул алый огонек, она затормозила.

— Красный свет — хода нет,— сказал Лавров.

— Смотрите,— вскрикнула Тамара и потянулась к аппарату, который лежал рядом на сиденье,— колоссально!

На втором этаже, прижавшись к подоконнику, обнявшись совсем как взрослые, стояли мальчик и девочка. Они наблюдали за улицей, катившейся мимо них. Мальчику было лет семь. Он был смугл и черноволос, а девочка была неправдоподобно беленькая, с льняными кудряшками, возможно, старше на год.

Зажегся зеленый свет. Сзади нетерпеливо загудели.

— Вижу,— недовольно сказала Тамара.

— Ехать надо,— сказал Лавров.

— Подождут,— сказала Тамара и щелкнула.

Когда они тронулись, она удовлетворенно улыбнулась.

— Дивный кадр. Какая чистота. Предложите название.

— Какое ж название? — удивился Лавров.— «Дети».

— Нет, это в лоб,— сказала Тамара.— Может быть, «Начало любви»?

И еще память воскресила ее довольное лицо, ее крупные голые руки и плечи. Потом он увидел, как они стоят рядышком, облокотившись на подоконник, и смотрят на вечернюю столицу. Слава богу, никому не пришло в голову сфотографировать их в этот миг.

Лавров плутал по аллеям и никак не мог выбраться к выходу. Вот и сейчас он вышел на круглую полянку, где стоял небольшой павильончик, чуть дальше были качели, а еще дальше вертелась карусель. Было еще рано, и каталась всего одна пара, но карусель кружилась, кружилась, все убыстряя движение.

Разумеется, вспомнил он и то, что не любил вспоминать. Летнее утро в аэропорту, музыку, гремевшую из рупоров, людей, собравшихся проводить команду в ответственную поездку. Впрочем, какая из них не была ответственной?

Он и Тамара стояли в сторонке. У него было злое, нахмуренное лицо, а она вся лучилась, не забывая, что на них смотрят.

— Зачем ты явилась? — спросил Лавров.

— Дорогой друг,— она приветливо улыбнулась,— я на работе.

— Знаешь, кто ты?

Она ответила все с той же приветливой и терпеливой улыбкой:

— Очень хорошая женщина.

— Спросить бы твоего конструктора, какая ты хорошая.

— И добрее тебя во сто раз. Влюбись там в миланочку. Не возражаю.

Уже понимая, что все бесполезно, он сказал:

— Я вернусь, и ты переедешь ко мне.

Тамара вдруг оживилась.

— Смотри, Сережа, какие крали. Сейчас они повернутся.

Она уже прицеливалась своим аппаратом.

Впереди шли две девушки в брюках с локонами до плеч. Когда они повернулись, выяснилось, что одна из них — с усиками и кокетливой бородкой.

— Кого не встретишь в аэропорту,— сказала Тамара.

Но Лаврова уже не было рядом.

Реактивный самолет пронесся над ним и оставил в небе белый мохнатый росчерк. Лавров шел по парковым аллеям, не спеша, по привычке заложив руки в карманы. Один из газонов обратил на себя его внимание. Старанием садовника цветы были выложены так, что получалось сегодняшнее число. Лавров внимательно посмотрел на многоцветные цифры и невесело усмехнулся, эта дата о многом ему говорила.

Он вышел из парка и двинулся по незнакомым улицам, как ему казалось, бесцельно.

Но когда перед ним возникло здание Главпочтамта, он остановился.

Потом, помедлив, вошел внутрь.

В гулком тенистом зале, чем-то неуловимо напоминавшем вокзал, он нашел глазами окошко под номером восемь, прочел надпись «прием телеграмм» и чуть ниже «Федосеева В. Д.» — очевидно, это была фамилия остроносенькой девушки, принимавшей депеши.

Он взял телеграфный бланк, лежавший на барьере, и стал медленно его заполнять. Девушка смотрела на него во все глаза, потом она тихонько встала из-за стола и пригласила к окошку своих товарок.

Когда Лавров дописал телеграмму, он с досадой увидел, что его разглядывают три девицы, и понял, что опознан.

Девушка за столом протянула руку к бланку. Она ободряюще улыбалась. Лавров тщательно разорвал листок и бросил его в корзину. Потом он взял новый бланк, энергично его заполнил и отдал. Привычно, с карандашом в руке подсчитывая слова, девушка прочла:

«Здесь Главпочтамт окно № 8 Федосеевой В. Д.

Нечего глазеть на незнакомых».

Еще не поняв, она потянулась к миниатюрным счетам, потом быстро вскинула голову. Лавров удалялся. Подружки весело прыснули.

— Скажите, пожалуйста,— девушка передернула плечами и разорвала бланк.— Вот уж точно: звездная болезнь. Верно их критикуют.

— Дурочка,— сказала другая,— попросила бы, чтоб расписался на память.

Почти сразу, на улице, с Лавровым случилась неприятность. Мимо него медленно прокатился огромный грузовик, доверху нагруженный углем.

Через секунду Лавров схватился за правый глаз — попал уголек.

— Только этого не хватало,— подумал Лавров и, прижав платок к глазу, неуверенно огляделся. Маленькая старушка сочувственно вздыхала.

— Бабушка,— спросил ее Лавров,— есть у вас глазная больница?

Старушка задумалась и пожевала губами.

— Шут его знает,— сказала она неожиданно низким голосом,— может, есть, а может, нет.

— А что есть? — спросил Лавров.— Поблизости?

Старушка опять задумалась и опять пожевала губами.

— Поликлиника есть.

— А где же она?

Рядом уже собирались прохожие.

— Уголь? — сочувственно спросил один.

— Платком надо было прикрыться,— веско сказал другой.

Третий внимательно посмотрел на Лаврова и предложил:

— Идемте, я вас провожу.

— Зачем? — удивился Лавров.— Вы объясните, я сам дойду.

— Идемте, идемте,— сказал услужливый человек,— мне по дороге.— И взял его под руку.

— Эй, гражданин,— окликнула старуха.

Лавров обернулся.

— Если будет доктор Хлебникова, не ходи, потерпи до завтра.

Лавров согласно кивнул.

— Осторожно,— бережно поддерживая его, говорил добровольный провожатый,— здесь тумбочка. Вот мы поворачиваем за угол. Это и есть улица Маркина. Названа в честь героя войны. Проходим буквально два шага и вот — пожалуйста: розовый дом. Поликлиника.

— Спасибо,— с чувством сказал Лавров.— Очень вам благодарен.

Провожатый протянул ему блокнот.

— Можно автограф?— спросил он, преданно улыбаясь.

Лавров грустно расписался и вошел в розовое здание.

Девушка в регистратуре долго мытарила его вопросами, заполняя карточку.

— Лавров? — переспросила она.— Из Москвы?

— Лавров. Из Москвы.

— Сергей Сергеевич?

— Я же сказал.

— А что значит — спортивный работник? Слушайте, вы не...

— Девушка,— взмолился Лавров,— у меня глаз очень болит.

— Ничего ему не будет,— сухо сказала девушка,— второй этаж, девятый кабинет, к доктору Хлебниковой.

Доктор Хлебникова оказалась воинственной маленькой женщиной с папиросой во рту.

— Ну вот и все,— сказала она,— смотреть надо лучше по сторонам.

— Хорошо,— сказал Лавров.

— Разумеется, возить уголь по центральной магистрали — тоже безобразие. Вы сегодня пятый.

— Ужас,— сказал Лавров.

— Будут и еще. Тетери вроде вас.

— Вы думаете?

— Убеждена. Ходят, хлопают глазами, потом — возись с ними.
— Извините,— сказал Лавров.
— Ладно уж, идите,— сказала Хлебникова,— некогда мне с вами лясы точить.
— Спасибо,— сказал он, уходя.
Она кивнула, потушила папироску и тут же закурила новую. Когда Лавров прикрыл за собой дверь и вышел в коридор, он увидел, что в ожидании приема сидят еще несколько человек. Двое или трое прижимали к глазам платки.
— Уголь?— сострадательно спросил Лавров.
Очередь горестно вздохнула.
Мимо Лаврова быстро шла женщина чуть выше среднего роста в белом халате. Она скользнула взглядом по Лаврову и внезапно замедлила шаг. Лавров невольно поморщился, но тут же и сам остановился. Не может быть...
— Сережа? — неуверенно спросила женщина.
— Татьяна,— медленно выговорил Лавров.— Ну честное слово, Татьяна.
Они кинулись друг к другу, но в последний миг ограничились рукопожатием.
— Посиди внизу на скамье,— предложила она,— я через четверть часа заканчиваю прием, а потом я свободна.
— Хорошо,— сказал Лавров.
— Ты никуда не торопишься?
— Никуда.

Вот уж чего он не ждал, так не ждал. Встретить Таню через два десятка лет в этом городе, куда его нежданно-негаданно забросила судьба. Надо же было местному «Маяку», которого никто серьезно не рассматривал, пробиться в восьмушку розыгрыша кубка.
Она вышла в светлом костюмчике, с сумкой в руках. По-прежнему изящна, темноволоса, легка, но что-то появилось в ее повадке новое — резкое, чуть размашистое. Какой-то угловатой она стала, девочкой была помягче, поработало времечко и над ней.
— Сережа, откуда ты взялся? — спросила она.
— По делам,— ответил он неопределенно, радостно отметив про себя, что, видимо, Татьяна не принадлежит к шумному племени болельщиков.
— В командировке?
— Вроде этого.
Они пошли по улице, испытывая одновременно и удовольствие и неловкость.
— Вот уж не ожидал,— сказал он.
— Лет девятнадцать прошло?
— Чуть больше.
— Мы тогда переходили в девятый?
— Кажется.
— Эх ты, все забыл, а еще говорят, первая любовь не ржавеет.
— Почему — забыл? Я помню. Но ведь вы переехали в Свердловск.
— В Свердловске мы только полгода прожили. Потом отца перевели сюда. Военный человек, что ты хочешь. Я здесь и школу кончила и институт.

— А где родители?
— Померли,— сказала Татьяна.— Я теперь сирота.
— У тебя братишка был.
— И братишки нет. Погиб с женой в аварии. Самосвал на них наскочил.
— Бедняга...
— А писать ты мне перестал через три месяца,— неожиданно сказала Татьяна.
— Почему я? Это ты перестала.
— Говори, говори... ты писать терпеть не мог. Напишешь страничку — и за то спасибо.
— Писать я не мастер, верно,— согласился Лавров,— так ты, значит, здесь?
Она кивнула на белевшее в конце квартала здание поликлиники.
— И здесь, и в больнице. Здесь консультирую, а там режу.
— Не запарилась?
— Что делать,— она усмехнулась,— загорать не имею возможности.
Он хотел спросить о ее семье, но что-то его удержало. Несколько шагов они прошли молча.
— Ты с нашими встречаешься? — спросила Татьяна.
— Редко,— ответил Лавров,— жизнь раскидала.
— Суровый ты человек,— она рассмеялась,— я здесь в школе меньше двух лет проучилась и то — поддерживаем связи, нет-нет и соберемся.
— Жизнь у меня кочевая.
— Жизнь раскидала, жизнь кочевая. Все на жизнь киваешь. Кем ты все-таки стал?
Лавров помедлил.
— Угадай.
— Что еще за игра?
— А почему бы нет? — сказал Лавров.— Так интересней. Доктора должны быть наблюдательными людьми.
— Хорошо, попробую. Поиграемся, так и быть. Стань спиной, Сережа, а то ветер.
Несколько раз спичка вспыхивала и гасла. Наконец, она закурила.
— А ты не куришь?
— Нет.
— Молодец. И не курил?
— Когда-то курил: в девятом классе.
— Сам бросил или велели?
— Мне курить нельзя.
— Такая работа?
Он посмотрел на нее и усмехнулся.
— Возможно. Гадай дальше.
Она рассмеялась. Потом внимательно его оглядела.
— А форму ты держишь. Крепкий паренек.
— Стараемся.
— Семья-то большая?
— Я мужчина-одиночка,— отшутился Лавров.

— Что, меня не мог забыть?
— Свободная вещь.
— Трепачи вы, трепачи,— она погасила сигарету и кинула ее в урну.
— А ты?
— А я мать-одиночка.
— А куда ты мужа дела?
— Выгнала,— сказала Татьяна.
— Круто берешь,— покачал головой Лавров.
— Ну его к шуту,— сказала Татьяна,— потратила пять годов на ничтожество.
— Все-таки ребенок без отца,— солидно сказал Лавров.
— А это не его ребенок.
Лавров удивленно на нее посмотрел.
— Другое дело,— сказал он неуверенно.
Она расхохоталась.
— Ну и глупое у тебя сейчас лицо!
— Наверно,— согласился Лавров.
На площадке перед большим многоэтажным домом выстроилось множество детей в белых рубашках и красных галстуках. Поблизости наготове стояли пять пустых автобусов.
— Товарищ старший вожатый лагеря,— отрапортовала серьезная семнадцатилетняя девица,— первый отряд построен.
— Пионеры в лагерь едут,— сказала Татьяна,— давай посмотрим.
Они остановились.
Старший вожатый, неправдоподобно худой юноша, скомандовал:
— Смирно!
Пионеры подтянулись. Юноша, заломив руку в пионерском салюте, обратился к плечистому майору-отставнику:
— Товарищ начальник лагеря!
И замолк. Начальник лагеря ждал.
— Ты что?— шепнул он еле слышно.
— Лавров стоит,— еще тише отозвался старший вожатый.
— Какой Лавров?
— Какой... Тот самый.
— Иди ты...
— А вы повернитесь...
Начальник лагеря скосил глаза.
— Он.
И бешено прошипел:
— Рапортуй.
Но уже и пионеры, проследив траекторию взгляда своих руководителей, обнаружили Лаврова. Мальчишки шепотом повторяли его фамилию — похоже было, что зашелестела листва.
Двое молодых людей, стоявших неподалеку, тоже узнали Лаврова.
— «Ракета»... Ну да, он...— донеслись знакомые слова.

— Что это с ними? — спросила Татьяна.
Лавров тронул ее за плечи.
— Не знаю. Идем.
Она неуверенно зашагала за ним, не понимая, почему столько детских глаз провожают ее с таким восторженным интересом.
Двое молодых людей двинулись следом. Лавров недовольно вздохнул.
— Никак не пойму, — сказала Татьяна.
— Чего ты не понимаешь?
— На кого это они глазели? На тебя или на меня?
— На тебя, — сказал Лавров, — ты интересная женщина.
— Странно, — она покачала головой, — обычно я таких сенсаций не вызывала.
Лавров пожал плечами.
— Рано или поздно у людей открываются глаза.
— Слава богу, — сказала Татьяна, — ты все-таки оптимист.
— А что, не похож?
Она неопределенно пожала плечами. Потом неожиданно пригнула его голову почти к своим губам.
— Сергей... я должна тебе кое-что сообщить.
— Я подумал, ты решила меня поцеловать, — сказал Лавров.
— Слушай, за нами идут двое.
Он сделал удивленное лицо.
— Почему — за нами? Они просто идут.
— Нет, они не просто идут. Я за ними наблюдала.
— Теперь ты убедилась, что все дело в тебе? На черта я им сдался?
— Не скажи. А вдруг ты сбежавший преступник? Уже объявлен всесоюзный розыск. Твой портрет показали по телевидению. Просили население о содействии.
— Что же я мог такое натворить?
— Кто тебя знает? Еще хорошо, если ты не бандит.
Лавров оглянулся. Молодые люди радостно заулыбались.
— Знаешь что, — предложила Татьяна, — представим, что мы разведчики в чужом городе.
— Идет, — согласился Лавров, — я читал такие истории.
— Нужно выяснить, случайные это прохожие или за нами следят. Зайдем-ка сюда. Если они прохожие, то пойдут дальше.
Она потянула его за собой. Они толкнули дверь и вошли. Молодые люди горестно посмотрели им вслед и двинулись дальше.
— Теперь ты видишь, — сказал Лавров, — ты им приглянулась. Отбой.
— Не знаю, — задумчиво произнесла Татьяна, — не убеждена.

Оказывается, они зашли к букинисту. В темноватом пустом магазинчике они не сразу обнаружили маленького костлявого старика, который неторопливо отхлебывал из стакана чай почти кирпичного цвета.
— Чем могу служить? — спросил он, недоверчиво ощупывая их зоркими подозрительными глазами.

— Сначала пороемся в ваших богатствах,— сказала Татьяна.

— Прошу,— он важно кивнул и снова поднес к губам стакан.

Лавров и Татьяна молча перебирали книги, ощущая на своих спинах его внимательные глаза.

Неожиданно старик заговорил:

— Настоящих любителей встретишь не часто. Вы скажете: парадокс. Все грамотны, все учены, книга входит в быт. Я с вами соглашусь. Но здесь очень тонкая диалектика. Раньше книгу искали, теперь она сама себя предлагает. А если так, бери то, что на поверхности. Вы будете спорить?

— Нет,— сказала Татьяна,— не буду.

— Очень этому рад. Войдите в любой дом — и вы обнаружите сходные библиотеки. В основном подписка. Вы скажете: большое культурное дело. Я с вами соглашусь. Но читатель обязан иметь пристрастия. Он должен перерыть тысячу томов, пока не найдет своего. За жемчугом на дно ныряют. Если ваша спутница разрешит,— обратился он к Лаврову,— я бы это уподобил отношению к женщине. Доступность, простите, за резкое слово, отбивает охоту искать.

— Это, пожалуй, верно,— сказал Лавров.

Старик усмехнулся, очень довольный.

— Вы любитель, издали видно. Вон как книгу берете. Уважительно, мягко...

Лавров постарался скрыть удивление.

— Листаете не торопясь,— одобрил его старик,— листик к листику ложится. Погодите-ка, я вас порадую.

Он запустил руку в какие-то ему одному ведомые глубины и протянул Лаврову изящный, очень маленький томик.

— Александр Сергеевич Пушкин,— сказал он торжественно,— прижизненное издание. Из библиотеки Ореста Миллера, академика. Вот экслибрис. Что скажете?

Он победоносно поглядывал то на Лаврова, то на Татьяну.

— 1836-й,— прочел Лавров год издания,— да-а... здорово...

Растерянный его вид умилил старика.

— Чувствуете,—сказал он,— я вижу. Конечно, и по подписке можно прочесть, а уж не то. Как хотите. Ну что ж, берете?

— Беру,— покорно сказал Лавров.

После полутемного тихого прибежища букиниста их едва не оглушило громогласное нестройное пенье.

Мимо них мчались автобусы с пионерами.

— Поехали,— сказал Лавров.

Ребята, высунувшись из окон, прощально махали руками. Татьяна снова взглянула на своего спутника.

— Итак,— сказала она,— человек, привлекающий внимание. Слушай, может быть, ты киноактер?

— Интересное кино,— усмехнулся Лавров.

— Нет, серьезно.

— Серьезно — нет,— сказал Лавров.

— Все-таки холодно или горячо?

— Теплее,— поразмыслив, сказал Лавров.

— Вот как,— она задумалась,— может быть, ты участник КВН?

— Это что — профессия? — спросил Лавров.

— Почти. Особенно, если ты капитан команды.

Слова «капитан команды» заставили Лаврова смутиться. Но Татьяна этого не заметила.

— Здесь я работаю,— сказала она.

Они проходили мимо высокого больничного здания. Машина с красным крестом стояла у ворот. Автобусы с пионерами шли один за другим.

— Никогда не лежал в таких заведениях? — спросила Татьяна.

— Приходилось.

— По тебе не скажешь. Что у тебя было?

— Один раз перелом ноги. Другой раз — вода в колене.

— Обошлось?

— Более или менее.

Последний автобус с пионерами завернул за угол.

— Слушай,— неожиданно предложила Татьяна,— хочешь я тебе покажу своего парня? Он тут недалеко.

Визг стоял отчаянный. И удивительно выглядел этот молчаливый малыш среди орущего, гомонящего племени.

— Ну, здравствуй,— сказал Лавров и протянул мальчику шоколадку, которую только что купил в киоске,— как зовут?

Мальчик залился краской, но промолчал. Ему было не больше трех. Лавров поднял его на руки.

— Что же ты молчишь?

— Он у нас очень стеснительный товарищ.— Татьяна внимательно на них смотрела.— Скажи: меня зовут Петр.

— Пёт...— еле слышно вымолвил мальчик.

— Будем знакомы. Сергей,— представился Лавров.

Мальчик молчал. Лаврову стало его безмерно жаль.

— Ну что ты смолк, миляга? — спросил он и погладил его по кудряшкам.— Настроение плохое?

Мальчик не ответил, но смотрел он на Лаврова с симпатией и доверием. И мужчина почувствовал вдруг странное волнение. Не будь здесь Татьяны и воспитательницы, стоявшей неподалеку, может быть, он и рассказал бы маленькому человеку о том, что камнем лежало на сердце.

Между тем Петра заволновала цепочка, закрученная на кисти Лаврова. Он с нескрываемым восхищением перебирал пожелтевшие звенья. Лавров снял цепочку с руки и дал ее ребенку.

— Понравилась? Это, брат, талисман.

На лице ребенка отразилось счастье. Он упоенно перебирал цепочку. Подошла воспитательница.

— Спать, Петенька, спать. Попрощайся.

— И отдай дяде Сереже его талисман,— добавила Татьяна.

Мальчик с видимым страданием отдал цепочку.

Татьяна его поцеловала.

— Завтра я возьму тебя домой,— сказала она.

— До свидания, Петр,— Лавров протянул руку и крохотные мягкие пальцы потерялись в его ладони.— Будь здоров.

Петра увели.

Площадка опустела. Всего миг назад здесь кричали, барахтались, съезжали с горки, боролись, строили песочные башни, сейчас не осталось никого.

— Ты ему показался,— сказала Татьяна.

— Хороший он у тебя человек,— сказал Лавров.— Ты молодчина.

— Я ни при чем. Это сын брата,— помедлив, сказала Татьяна,— того, что погиб вместе с женой. Теперь он, конечно, мой сын.

Они сидели друг против друга и молчали. Татьяна примостилась на маленьком стульчике. Лавров оседлал игрушечного коня. Она первая обратила на это внимание.

— Лихо я уселась,— невеселая улыбка появилась на ее губах,— старая баба на детском стуле...

— Какая ж ты старая,— сказал Лавров,— новое дело.

— Не великодушничай,— она махнула рукой.— Ты тоже хорош... на этой лошадке...

Он засмеялся.

— А разве плох?

Она пригляделась, словно раздумывая.

— Нет, ничего. Даже приятно. Такой симпатичный переросточек.

— А что ты думаешь? — сказал он неожиданно серьезно. — Я себя иногда на этом ловлю: как был мальчишкой, так и остался.

Татьяна отозвалась не сразу:

— У нас был учитель, он говорил: с детских лет начинаем играть во взрослых и все играем до самой смерти.

— Только вот спрашивают, как со взрослых,— усмехнулся Лавров,— не понимают, что игра.

Из дома вышла воспитательница. Она удивленно на них посмотрела.

— Идем,— сказала Татьяна.

На улице она ему сказала:

— Слушай, поедем со мной к нему.

— К кому? — не понял Лавров.

— К моему учителю,— сказала Татьяна,— он теперь старый, но в десятом классе все девчонки были в него влюблены.

— У него что — день рождения?

— Нет, но мы его навещаем. Он одинокий, без семьи. Живет в Масловке.

— Где это — в Масловке?

— На электричке — двадцать минут. Летом к нему постоянно ездят бывшие ученики. Сегодня тоже там собираются.

— А я при чем? Я ж у него не учился.

— А ты при мне.

— Нет, неудобно.

— Очень удобно. Такой уж дом. И, кроме того, ты сделаешь мне услугу.

— Не понимаю.

Она рассмеялась.

— Очень просто. Я хочу появиться с кавалером. Ты будешь мой кавалер.

Лавров удивился:

— Зачем тебе кавалер?

— Затем, что я гордая. Очень противно приезжать одной. Мужчины все время думают: кому придется провожать?

— Ну что ж,— сказал Лавров,— с тобой хоть куда.

Они вышли на маленькую дачную платформу. Вокруг царили мир и тишина. Платформа была последним заасфальтированным местечком, дальше начинался, казалось, нетронутый мир природы, столь умилительный для горожанина,— деревья, трава, песок. Лавров почувствовал непонятное облегчение.

— Хорошо? — спросила Татьяна.

Он кивнул:

— Тихо.

И почти сразу на заборе увидел уже ставшую знакомой афишу. В городе она сливалась с домами, рекламами, газетными щитами, театральными анонсами и выглядела почти незаметной. Здесь же она пестрела всеми своими цветами и буквально вопила о том, что завтра в 18.00 состоится матч одной восьмой кубка СССР между командами «Ракета» и «Маяк».

— И здесь футбол,— сказала Татьяна,— мало им, что весь город заклеен.

— Не увлекаешься? — спросил Лавров.

— Бог миловал. Мой шеф пылает. Доктор наук, а волнуется хуже ребенка. Неделю ходит, как помешанный. Ты не болельщик, Сережа?

— Нет.

Она засмеялась:

— Честно или ко мне подлаживаешься? В школе ты вроде был подвержен...

— Я не болельщик,— сказал Лавров.

— Ну хорошо.

Они шли берегом реки. На полянке парни в трусиках и девушки в купальниках, образовав круг, играли в волейбол. Один из игравших, мускулистый парень с волосатым торсом, картинно изогнувшись, с силой ударил кулаком по мячу. Мяч взвился и полетел к реке.

— Дяденька, выручай,— кокетливо всплеснув руками, вскрикнула миловидная шатенка. Но еще до ее возгласа, почти машинально, Лавров сложился в прыжке и эффектно достал мяч ногой у самой воды. И мяч послушно изменил направление и вернулся к игравшим.

Молодые люди зааплодировали.

— Ловко! — сказала Татьяна.

— Сам не знаю, как вышло...— пробормотал Лавров.

— Для какой-то пупочки из кожи лезет,— произнесла она с усмешкой. — А она тебя дяденькой зовет. Зря стараешься.

— Похоже, что зря,— согласился Лавров.

Прежде всего они увидели плавающие в воздухе над забором гири. Гири равномерно поднимались и опускались. И когда, толкнув калитку, они вошли, им предстала забавная картинка: несколько женщин и мужчин с интересом следили, как худощавый старик поднимал два пухлых чугунных шара.

Старик был элегантен. Это чувствовалось сразу, хотя на нем были только легкие шорты, мокасины и белая рубашка с засученными по локоть рукавами.

Но шорты были отлично сшиты, и рубашка с открытым воротом сидела с каким-то артистическим шиком, и странно было, что так небрежно-щегольски выглядел не юноша, которому и подобала бы эта победоносная лихость, а старый седой человек.

— Довольно, довольно,— крикнула брюнетка с огромными серьгами,— мы убеждены.

— И побеждены,— добавила высокая блондинка. Мягкая снисходительная улыбка не сходила с ее губ.

— А ты так можешь? — спросила брюнетка полноватого мужчину средних лет, по виду судя, мужа. Тот флегматично пожал плечами.

— Надо попытаться.

— Это еще не все! — азартно крикнул старик.

В этот момент общество увидело вновь пришедших.

— Татьяна! Татьяна! — завопили все наперебой.

— Умница,— сказал старик,— я всегда был о тебе высокого мнения.

— Познакомьтесь,— сказала Татьяна,— это мой старый, старый друг.

— Старый, старый это я,— чуть кокетливо сказал старик и, протянув Лаврову руку, добавил:

— Острогорский. Максим Анатольич.

Но, видимо, здесь, в этом доме, так представлялся он один. Все остальные называли себя по имени.

Брюнетка подала Лаврову пальцы с неправдоподобно длинными ногтями и, внимательно оглядев его, сказала:

— Нина.

Ее рыхловатый супруг оказался Семеном, блондинка — Верой, маленький худенький человек, подвижный, беспокойный, с живым нервным лицом, назвал себя Александром.

Лавров понял, что таков неписаный закон: собираются ученики хозяина, у них нет ни фамилий, ни отчеств, одни имена, и все же он испытывал неловкость от того, что ему придется звать этих солидных людей так фамильярно.

Когда его познакомили с молодой парочкой — Мишей и Асей, он испытал некоторое облегчение. Но он чувствовал, что его изучают, что Татьяна следит за ним, внут-

ренне напряженная. Он старался не показать виду, приветливо кивал головой, пожимая протянутые руки, и все повторял:

— Сергей. Сергей. Сергей.

— Теперь идемте,— сказал Острогорский,— я покажу вам остальные снаряды.

Все двинулись за ним и, обогнув дачный домик, оказались на зеленой лужайке. Между двумя деревцами была укреплена перекладина (Острогорский тут же на ней подтянулся), а в сторонке лежали гантели, эспандер, резиновые жгуты и маленькие мячики.

— А зачем мячики? — спросила Ася.

— Я сжимаю их в ладонях,— сказал Острогорский, показав, как это делается,— боксерское упражнение.

Лавров негромко спросил Асю:

— Вы тоже его ученица?

Она отрицательно тряхнула кудряшками:

— Нет. У него учился муж.

Лавров посмотрел на юного Мишу и спросил:

— Недавно, наверное?

Ася засмеялась:

— Конечно.

Миша услышал разговор и пояснил:

— Мы с женой еще студенты.

По тому, как часто они называли себя мужем и женой, Лавров понял, что перед ним — молодожены.

— А где вы учитесь? — спросил он.

— Я в индустриальном, а жена в педагогическом.

— Вы давно женаты? — спросил Лавров.

Миша покраснел и стал очень серьезен:

— Скоро месяц.

Острогорский между тем растягивал эспандер, натягивал жгуты и подбрасывал гантели.

— Ну,— приговаривал он,— вы, нынешние, ну-тка!

— Где Вася? — спросила Татьяна у Веры.

— Приедет,— торопливо заверила блондинка,— обещал устроить какой-то сюрприз. Ты же его знаешь.

— Неутомимый.

— А что это за старый друг?

— Старый друг лучше новых двух,— чуть загадочно сказала Татьяна.

— Он вполне, вполне...

— И я так думаю,— Татьяна усмехнулась.

— Безобразие, Сеня,— кричал Острогорский,— ты заплыл жиром. Тебя женщины не будут любить. Немедленно подтянись!

Он толкал улыбающегося Семена к перекладине.

— Куда ему...— презрительно говорила брюнетка,— я не могу заставить его сделать зарядку. Нет характера.

— А ты, Саша? — Острогорский подтолкнул худенького человека.

— Да будет вам, Максим Анатольевич,— отмахнулся Александр,— что за пир плоти?

— Муж каждое утро делает зарядку,— гордо сказала Ася.

— Снобы,— неодобрительно махнул рукой старик,— дети асфальта. Я вами недоволен. Ну ладно, привал!

Он принес с веранды несколько подстилок, и все с визгом и смехом на них повалились. Женщины скинули туфли, с наслаждением шаря ногами по траве. Острогорский был прав, они в самом деле были дети асфальта, и это робкое прикосновение к земле приводило их в восторженно-умиленное состояние.

— Редко видимся,— сказала Татьяна, повернувшись к Семену.— Как ты живешь?

— Не знаю,— сказал он, и мягкая виноватая улыбка появилась на его губах.— Много работы.

— Один за всех и все на одного,— сказала его жена.

Семен развел руками.

— Нервничает,— сказал он, понизив голос.— И все больше.

Татьяна усмехнулась.

— Трудно быть мужем красивой женщины?

Он невесело согласился:

— Непростое дело.

Оглядевшись, добавил:

— Хорошо у старика.

— Ах, как мы любим природу,— сказал Александр.

— А ты ее разлюбил? — рассмеялась Татьяна.— После того похода?

Все, казалось, ждали случая вспомнить давнее приключение.

— Сусанин заблудился мгновенно! — хохотал Семен.

— Но сохранял лицо!

— И все время смотрел на карту!

— А карта была не та! — заключила Вера.

Приключение, которое, действительно, было опасным, теперь казалось комичным. Они еще долго смеялись.

— Ну и что?— сказал Александр.— Остались живы-здоровы.

— О да,— сказала Нина неожиданно серьезно,— ты прав.

Семен, который хорошо изучил ее интонации, пожал плечами.

Нина повернулась к Лаврову.

— Вам, должно быть, скучно?

— Нет,— сказал Лавров,— отчего же?

— Мы веселимся,— сказала Нина,— а вы скучаете. Мы тут ужасно, ужасно веселимся...

— Нина...— мягко попросил ее Семен.

Она ему не ответила. Только молча разглядывала Лаврова.

Лавров почувствовал себя неловко. Татьяна усмехнулась.

— Отдыхай,— сказала она негромко,— дыши воздухом.

Лавров согласно качнул ресницами.

— Я соскучился по старику,— сказал Александр.

— Как ты его нашел? — спросила Татьяна.

— Постарел.

— Все мы стареем,— сказала Нина.

— Ты еще долго будешь молодой,— успокоила ее блондинка.

— Кто сказал? — Нина прищурилась.

— Вася сказал.

— А он знает?

— Вася все знает,— авторитетно сказала Вера.

Появился Острогорский.

— Ешьте,— с царским жестом сказал он, поставив перед ними несколько тарелок с мохнатой алой ягодой.

— Не жизнь, а малина,— сказал Семен.

— Я знал, что ты это скажешь,— отозвался Александр.

— В конце концов, мы знакомы двадцать лет,— добродушно ответил Семен.

Его жена не преминула заметить:

— Я тоже знаю, что ты можешь сказать, хотя мы знакомы меньше.

Семен усмехнулся:

— Меньше, но ближе.

— О да,— она сделала неопределенный жест.

— Нравится тебе старик? — негромко спросила Лаврова Татьяна.

— Силен,— согласился Лавров.

— Дорогие дети,— сказал Острогорский,— вы позволили себе быть слишком распахнутыми и даже расстегнутыми. Супруги должны оставаться немного загадочными друг для друга. Боюсь, что Верочка может все рассказать о Васе, а Ниночка — о Сене.

— Еще бы,— сказала Нина.

— Сеня тоже не останется в долгу,— пробормотал худенький Александр.

— Нет,— сказала Нина,— он меня еще не знает.

Молодожены опасливо взглянули друг на друга.

— Миша и Ася, не торопитесь раскрываться,— сказал Острогорский.— В известном смысле, брак — ловушка. В нем выдаешь себя с головой.

— И что же тогда будет? — рассмеялась Вера.

— Ничего не будет,— отрезал Острогорский,— тогда остается только стареть.

— Поэтому вы холостяк,— сказала Нина,— самоуверенный, бессердечный холостяк.

Острогорский был доволен.

— Вот именно,— сказал он,— все так и есть.

— А почему надо бояться старости? — неожиданно вскипел Александр.— В старости человек больше видит.

— В старости видят хуже,— сказал Острогорский.

— Хуже, да больше,— настаивал Александр.— Самое важное.

— Сколько тебе лет? — спросил Острогорский.

— Тридцать пять,— сказал Александр.

— Что же ты в этом понимаешь?

— Я понимаю,— упрямо сказал Александр.

За калиткой раздался гудок. Подкатила машина.

— Это Вася,— сказала блондинка.

И в самом деле, калитка распахнулась, и в ней показался плотный, подвижный, круглоголовый человек.

— Привет, бояре! — радостно помахал он рукой.

— А где же сюрприз? — спросил Острогорский.

— Со мной,— сказал Вася.— Закройте глаза.

Все, кроме Лаврова, послушно закрыли глаза.

— Теперь откройте,— сказал Вася.

И все увидели стоявшего рядом с ним человека. Это был мужчина чуть выше среднего роста, в легком светлом костюме, со спокойным, немного утомленным лицом. Он снисходительно улыбался.

— Коля! — крикнула Нина и повисла у него на шее.

Потом его целовала Вера, хлопал по плечу Семен, Александр обменялся рукопожатием, Острогорский дружески обнял, а Миша и Ася почтительно поздоровались. После этого Николай подошел к Татьяне и поцеловал ей руку.

— Здравствуй, милая,— сказал он и вопросительно посмотрел на Лаврова.

— Это мой друг,— сказала Татьяна,— познакомьтесь.

Мужчины протянули друг другу руки.

— Сергей,— сказал Лавров.

— Кострецов,— сказал приезжий, внимательно на него глядя.

— Надолго приехал? — спросил Острогорский.— Как Москва?

— Хорошеет родная столица,— сказал Кострецов.— Я здесь буду неделю.

— Он прочтет две лекции,— сказал Вася.

Кострецов продолжал упорно смотреть на Лаврова.

— Мы тебя часто видим по телевизору,— сказала Нина.

— Точно,— подтвердил Миша,— слушаем ваш международный комментарий. Очень содержательно.

— Бог с вами,— сказал Кострецов,— что скажешь за полчаса?

— Ты уже доктор наук,— сказала Нина,— как ты умно сделал, что уехал в Москву.

— При чем тут Москва,— махнул рукой Кострецов.

— Не скажи,— нервно сказала Нина,— здесь у нас свои пригорки и ручейки.

— Послушайте,— чуть громче, чем обычно, сказал Кострецов,— вы не Лавров?

— Лавров,— мрачно сказал Лавров.

Кострецов облегченно вздохнул и засмеялся.

— Ну, гора с плеч,— сказал он весело,— а я все смотрю и глазам не верю. Товарищи, вы хоть знаете, кто между нами?

Все заинтересованно воззрились на Лаврова.

— Сергей Лавров, наш лучший футболист, звезда сборной.

— Ну вот,— сказала Татьяна,— ты разоблачен.

Она не подала виду, что и для нее это явилось открытием, и Лавров испытал к ней чувство благодарности.

— Здорово,— сказал Миша,— теперь и я вас узнал.

— И я,— сказала Нина.— Хотя ни разу вас не видела. Даже на фотографии.

Она смотрела на него все тем же медленным изучающим взглядом, и Лавров вновь почувствовал смущение и разозлился сам на себя.

— Как это понять? — спросил он не очень любезно.

— Так и поймите. Непохожи вы на наших рыцарей.

— Я на себя похож.

— Вот я и говорю,— улыбнулась Нина.

— Ай да Таня,— сказал Острогорский,— я тебя благодарю. Такого гостя к нам привела.

— Ну правильно,— сказал Вася,— завтра же игра, мы собирались! Очень рад видеть вас, товарищ Лавров. Вы, кажется, ездили в Женеву?

— Нет,— сказал Лавров.

— Но ведь сборная ездила?

— Сборная ездила, а я нет.

— Плохо себя чувствовали?

— Неважно.

— Скажите,— спросил Кострецов,— а что все-таки происходит со сборной? Вы расцениваете последние игры как кризис?

— Нет,— сказал Лавров,— не расцениваю.

Он уже заранее знал все вопросы, которые последуют. Он привык к этому почтительному гулу, но научился различать его оттенки. Приходилось ему бывать в обществе, где он казался богом, недостижимой кометой, но обожание это не слишком ему льстило, ибо, честно говоря, он невысоко ставил этих людей — вся эта околофутбольная публика, жаждавшая лестной близости к чемпионам, имела мало что за душой.

Но и другие — снисходительные интеллектуалы, которые, спускаясь из своих высоких сфер, обращали благосклонное внимание на спорт,— тоже настораживали его и чем-то задевали, слишком уж часто не могли скрыть, что смотрят на него, как на некий диковинный экземпляр.

— А как чувствует себя Яшин? — спросил Вася.

— Нормально,— сказал Лавров.

— Он ведь уже в возрасте,— сказал Миша.

— Слушайте,— спросила Вера,— а когда футболисты заканчивают играть, они получают пенсию?

— Ну,— солидно сказал Вася,— не пропадут. Люди обеспеченные.

— Я знала одну балерину. Тридцать восемь — и уже пенсионерка.

— При чем тут балет? — поморщился Вася.

— А что ж,— сказал Кострецов,— логично. Вот Сергей...

— Сергеевич,— подсказал ему Лавров.

— Сергей Сергеевич и сам ветеран. Он, должно быть, часто об этом задумывается.

Слова его были мягкими и сочувственными, но Лавров уже не верил в их искренность. Где-то в глубине кострецовских глаз тлела недоброжелательность, и Лавров безошибочно ее чувствовал.

— Нет,— сказал он чуть жестче, чем следовало,— я об этом не думал.

— Вы, должно быть, объездили весь мир? — спросила Ася.

— Поездить пришлось,— сказал Лавров, мрачнея все больше.

— Сколько вы видели, представляю,— вздохнула она.

— Отели и стадионы,— усмехнулся Кострецов.— Они народ занятой.

Лавров внимательно его оглядел.

— Каждый видит, что ищет,— сказал он сдержанно.— Мне стадионов мало.

— Интересная у вас жизнь! — восхитилась Ася.

Покамест молчал только Александр, он задумчиво поглядывал на Лаврова, но тут и он подал голос.

— Скажите,— сказал он,— вот вы выбрали футбол. Вы довольны?

Лавров внимательно на него посмотрел. Александр терпеливо ждал.

— Футбол меня выбрал,— коротко ответил Лавров.

— Что вы пристали?! — крикнул Острогорский.— Разумеется, он доволен. Живет, как должен жить мужчина. Не охает, не кряхтит.

— А я не могу заставить Семена делать зарядку,— сказала Нина.

— Позор, позор,— замахал руками Острогорский.— Стыдно, что вы мои ученики.

— Каждому свое,— сказал Семен.

— Это изречение было написано на воротах Бухенвальда,— сказала Татьяна.

— Будем танцевать! — закричал Острогорский и убежал в дом.

— Неугомонный старик,— покачал головой Кострецов.— Ну как дела, Семен? Ты защитился наконец?

— Что ты? — презрительно сказала Нина.— Он может писать диссертации только за начальников и студентов.

— Жаль, жаль.

Вера отвела мужа в сторону.

— Ты был в горсовете?

— Все в порядке, генерал.— Вася поцеловал ее в лоб.

— Может быть, попросить Николая? — она кивнула в сторону Кострецова.— Один его звонок...

— Он уже обещал.

— Какая удача, что он приехал,— сказала Вера.

— Парень — молоток,— подтвердил ее муж.

Александр спросил Кострецова:

— Ты печатаешь свою докторскую?

— Само собой,— засмеялся Кострецов,— в издательстве «Прогресс». А ты в той же школе?

— Конечно. Пришли свою книгу.

— Непременно. Книга — лучший подарок. Я вам всем пришлю.

Улыбаясь, он смотрел на Татьяну, и Лаврову отчаянно захотелось щелкнуть его по носу.

— Не всегда,— сказал он негромко.

— Что не всегда? — спросил Кострецов.

— Не всегда книга — подарок,— сказал Лавров.

Кострецов помедлил, потом он решил улыбнуться:

— Пожалуй. Вы что же, книжник?

— Пожалуй,— сказал ему в тон Лавров.

На веранду с проигрывателем в руках выбежал Острогорский.

— Сюда! — крикнул он.— Жизнь прекрасна.

Он включил штепсель в розетку, двинул рычажок, и бешеные синкопы посыпались на гостей.

— Что-нибудь помедленнее,— сказал Кострецов.

— Помедленнее танцевали бабушки,— ответил Острогорский.— Ася, идемте. Покажите, кому я вручил судьбу своего ученика.

Ася вышла на середину, и они начали танцевать.

Это был необычный по резвости пляс, который можно было бы назвать и твистом, и шейком, и еще каким-нибудь мудреным именем.

Танцоры старались превзойти друг друга, и Ася, подбадриваемая своим странным партнером, еще больше взвинтила сумасшедший темп.

— Ася, полегче,— крикнул ее супруг.

Но Острогорский и сам уже остановился. Прислонившись к косяку, белый, он тяжело дышал.

— Танцуйте,— сказал он негромко.— я сейчас...

И, осторожно ступая, ушел в комнату.

— Допрыгался,— покачал головой Кострецов.

Татьяна быстро направилась вслед за стариком.

— Все-таки, дорогая, надо соображать,— сказал Миша Асе.

— Внимание,— сказала Вера,— мы присутствуем при первом упреке.

— Ничего,— сказал Вася,— отдышится.— Он повернулся к Лаврову:

— Слушайте, есть у нас сильные тренеры?

— Есть,— сказал Лавров.

— Кому бы вы доверили сборную?

— Подожди,— сказала Нина,— я хотела спросить: вы очень волнуетесь перед игрой?

— Очень,— сказал Лавров,— извините, я посмотрю, что с хозяином.

Он вошел в дом.

Острогорский лежал на кушетке. Татьяна держала руку на его пульсе.

— Все в порядке, Танюша,— говорил Острогорский,— насос еще действует. Говорю тебе: свело ноги.

— Ты почему пришел?— спросила Татьяна Лаврова.— Соскучился?

— Ну да,— сказал Лавров,— привела и бросила. Помочь не надо?

— Ходишь за мной, как хвост,— она усмехнулась.

— Иди, Танюша,— сказал Острогорский,— я сейчас приду.

— Если дело в ногах,— сказал Лавров,— это по моей части. Ты нас оставь на минутку.

Она медленно посмотрела на Лаврова и вышла.

— Скандал,— сказал Острогорский, принужденно улыбаясь.

— Побейте ногами по кушетке,— сказал Лавров.— Поочередно. Вот так. Еще. Теперь я вам их помассирую, и все пройдет.

Он сел рядом с ним и принялся уминать худые стариковские ноги. Острогорский проследил его взгляд и вдруг увидел себя его глазами: седой старый человек, острые голые коленки, дурацкие короткие штаны. Ему стало неловко.

— Эти шорты — довольно удобная штука,— сказал он и покраснел.

Лавров кивнул.

— Легче?— спросил он.

— Легче. Вы мастер своего дела.

— Брошу футбол, пойду в массажисты.

— Зачем бросать?— сказал старик.— Футбол это чудо! Сила, красота, вечный праздник.

— Ну уж вечный,— усмехнулся Лавров,— это трудное дело.

Продолжая массировать его ноги, он спросил:

— Кто такой Александр?

— Учитель литературы,— сказал Острогорский,— очень интересный и мыслящий человек.

— А Семен?

— Семен — биолог. Настоящий ученый. Все для науки, ничего для себя. Вот Вася — он другой. Вася — хитрый малый. Они уже в школе были сложившиеся люди.

Он пошарил рукой в тумбочке.

— Все-таки приму таблеточку.

— Вы гирями не очень балуйтесь,— сказал Лавров.— Это надо с умом. Перегрузки опасны.

— В моем возрасте ничего не опасно,— усмехнулся старик.

Лавров внимательно на него посмотрел.

— Вы почему не женились, — спросил он.

— Не знаю,— Острогорский пожал плечами,— очень уж они меня любили.

— Ученики?

— Нет, женщины.

— А сами вы не любили?

— Мне все казалось,— очень серьезно сказал Острогорский,— женился: сдался. Прощай, моя жизнь. Моя молодая жизнь.

Он сел и положил руку на плечо Лаврову.

— Цеплянье за юность — опасная вещь. Как перегрузки.

И, рассмеявшись, добавил:

— Впрочем, это и есть перегрузки.

(Окончание следует)



Фестиваль приветствуют...



Московскому кинофестивалю — все мои наилучшие пожелания, моим русским друзьям — мои сердечные воспоминания, советскому кино — все мои надежды.

ФРЕДЕРИК РОССИФ
(режиссер, Франция)

Передайте от меня благодарность за приглашение, самые искренние пожелания огромного успеха VI Московскому кинофестивалю и сердечные приветствия его участникам!

АННА МАНЬЯНИ
(актриса, Италия)



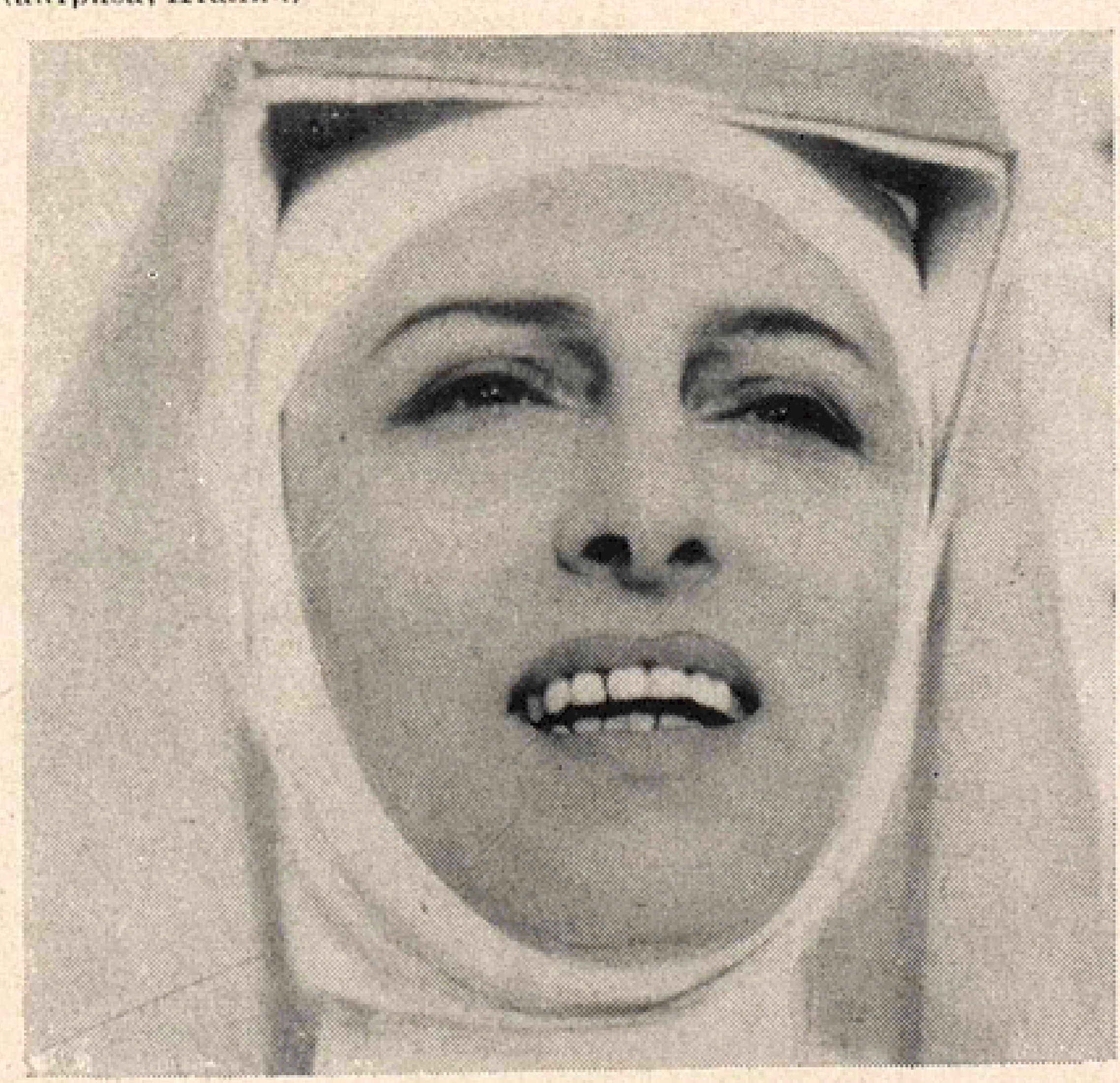
До сих пор я приезжал на Московские фестивали в качестве гостя. Это давало мне возможность беседовать с коллегами, посещать просмотры и экскурсии, ходить в театры и в гости к моим московским друзьям. Теперь я приезжаю в качестве члена жюри. Впрочем, это не изменит приятную для меня атмосферу фестивальных встреч с художниками всего мира.

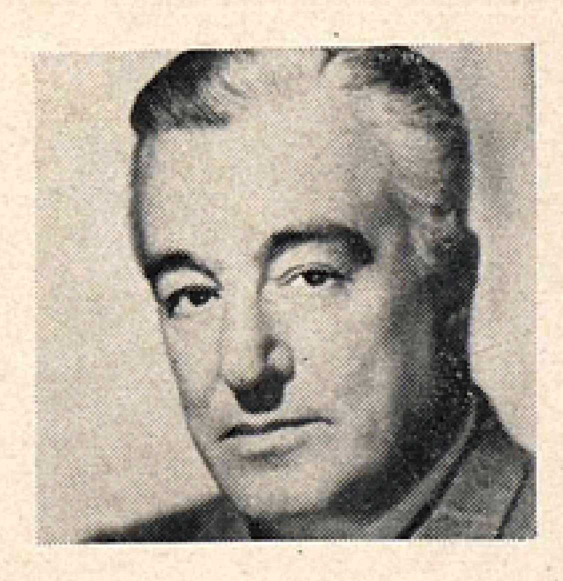
ЕЖИ КАВАЛЕРОВИЧ
(режиссер, Польша)



На предыдущем Московском кинофестивале я представляла первый сенегальский полнометражный художественный фильм, да и первый полнометражный фильм во всей Черной Африке, «Негритянка из...», в котором исполнила главную роль. Эта картина показывалась вне конкурса. На нынешний фестиваль я приглашена в качестве члена жюри. Это заставляет меня ограничиться пожеланием успеха фестивалю, организованному под таким благородным девизом.

ТЕРЕЗА М'БИСИН ДИОП
(актриса, Сенегал)





Я считаю для себя за честь находиться здесь, в России, среди советских кинематографистов, которые были нашими учителями в области киноискусства и с любовью и энтузиазмом встретили успехи итальянского кино. С пожеланиями больших будущих успехов шлю свой горячий и сердечный привет VI Московскому кинофестивалю!

ВИТТОРИО ДЕ СИКА
(режиссер, Италия)

Индекс 70402



Фестиваль приветствуют...





БУРВИЛЬ (актер) и **ЖОРЖ ШЕЙКО** (продюсер, Франция) приветствуют Московский фестиваль и посылают самые искренние поздравления своим советским коллегам.

Сердечно приветствую VI Московский кинофестиваль — смотр прогрессивного киноискусства мира. Руководству фестиваля, его жюри и комиссиям в их нелегком труде желаю доброго сотрудничества, предрасположения к истине суждений, той искренности, требовательности и честности, которые, безусловно, необходимы, чтобы такому ответственному мероприятию сопутствовал успех.

ЗОЛТАН ФАБРИ
(режиссер, Венгрия)



Московские впечатления?.. Люди — любезные, неизменно приветливые, непосредственные, среди которых у меня теперь много друзей. Я скоро еще приеду в Москву!..

КЛАУДИЯ КАРДИНАЛЕ
(актриса, Италия)

Каждое мое пребывание в Москве, обмен мнениями с коллегами по искусству — для меня событие значительное и плодотворное. В рамках Московского международного фестиваля, во время симпозиумов, дружеских бесед и встреч его участникам — прогрессивно мыслящим художникам многих стран — предоставлены все условия для откровенных творческих дискуссий. Я полагаю, что Московский международный кинофестиваль будет способствовать сплочению прогрессивных сил мира, делу мира.

ГЮНТЕР СИМОН
(актер, ГДР)

